KARL SCHEFFLER

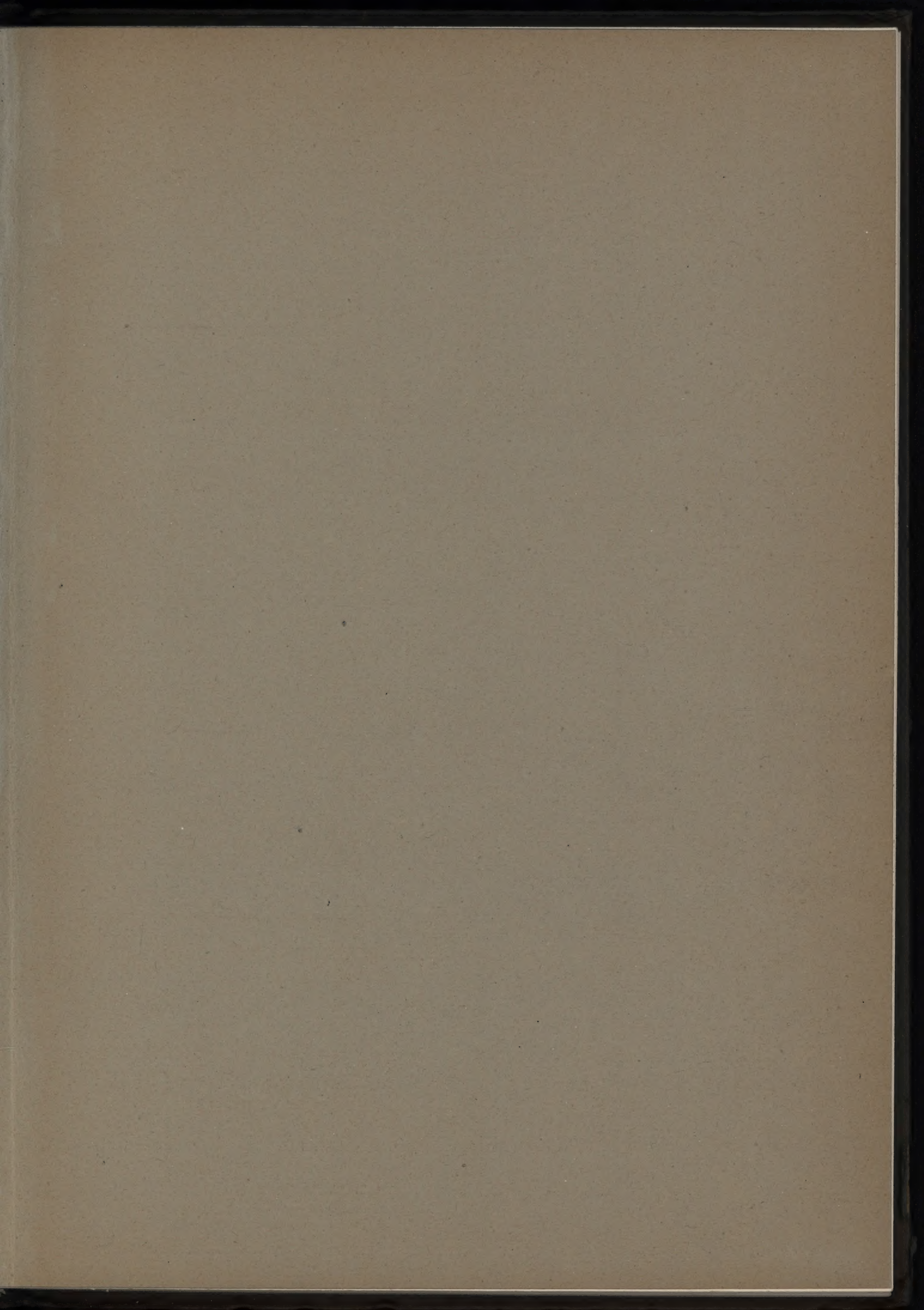
MAX LIEBERMANN

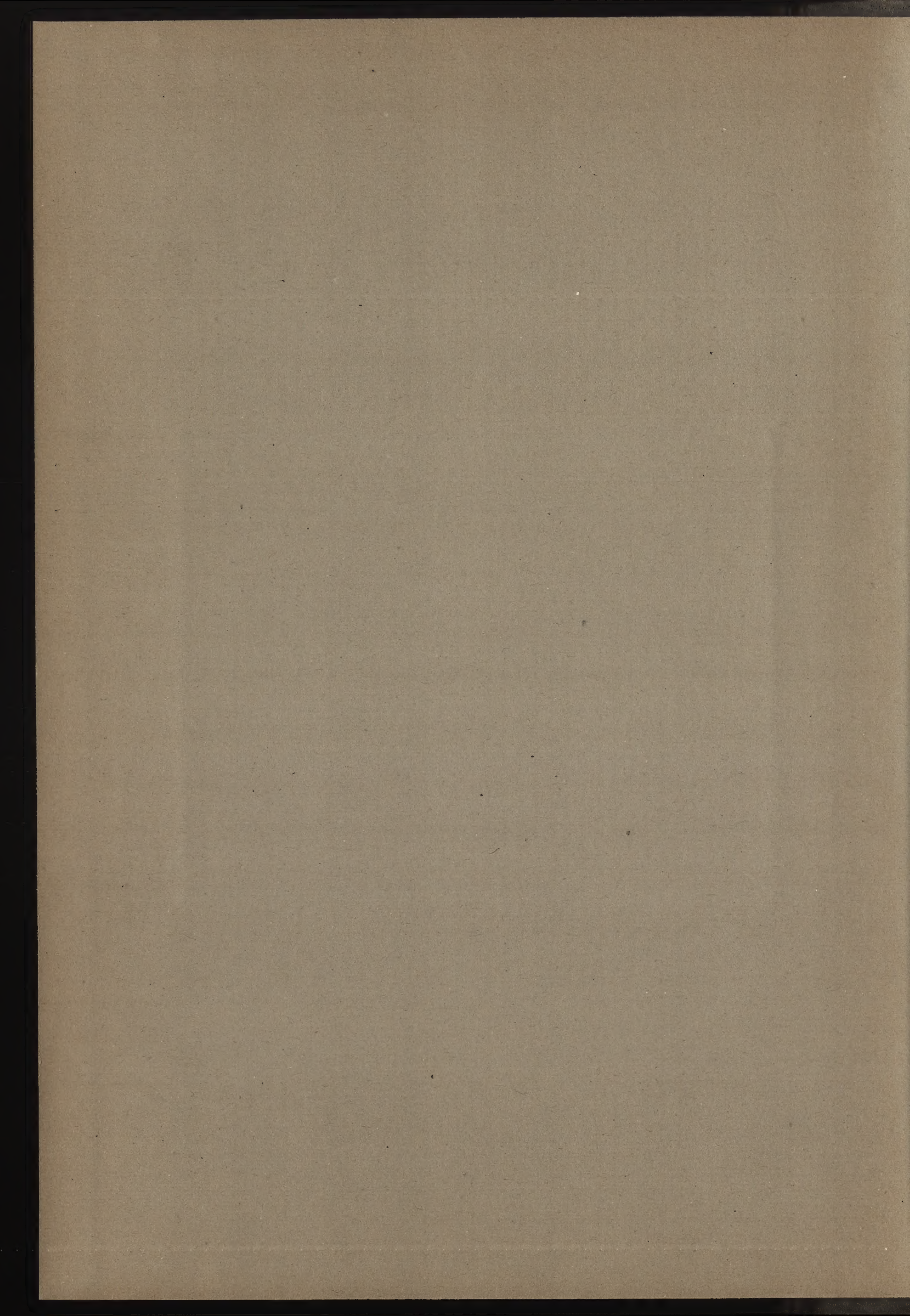
MIT HUNDERT ABBILDUNGEN



MÜNCHEN · R. PIPER & CO. · VERLAG





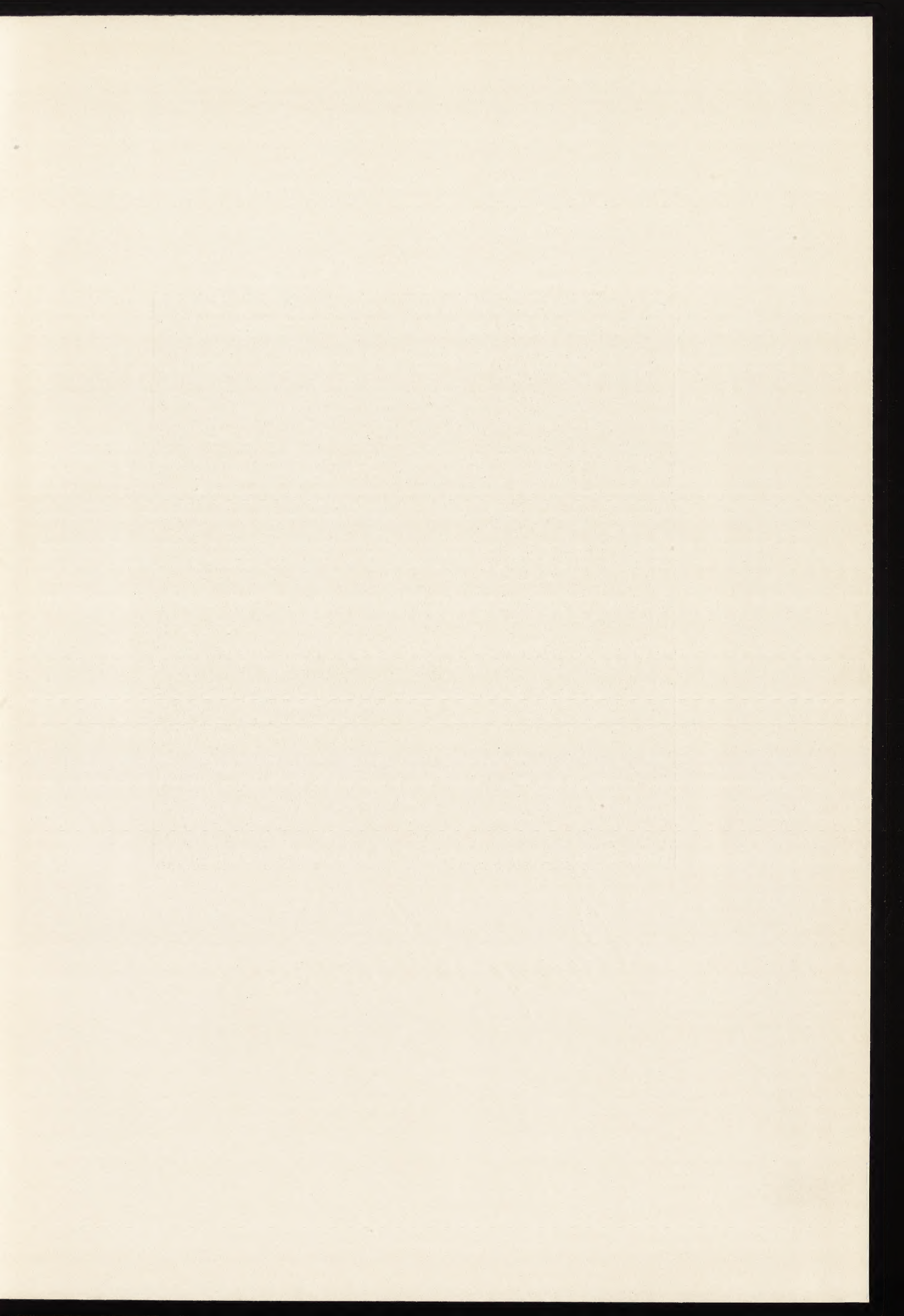


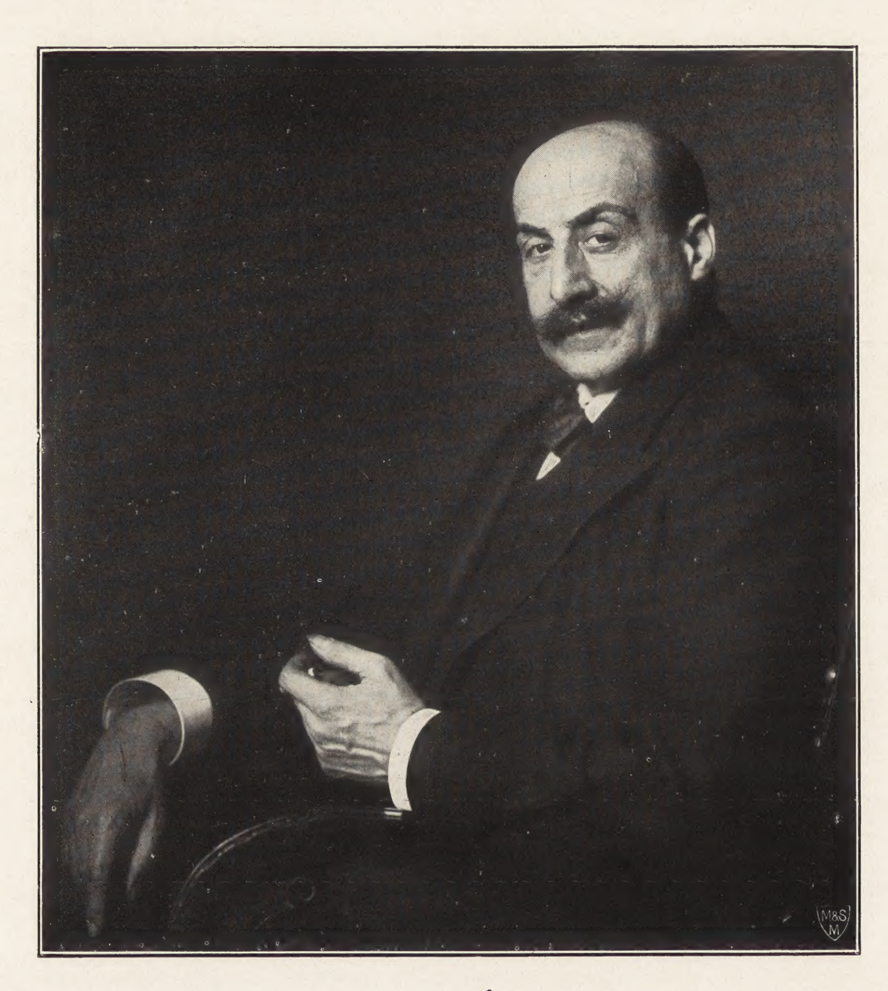
KARL SCHEFFLER
MAX LIEBERMANN

Von KARL SCHEFFLER erschien in demselben Verlag:

DER DEUTSCHE UND SEINE KUNST

Eine notgedrungene Streitschrift. Geheftet. Eine Mark





Max Liebermann

KARL SCHEFFLER

MAX LIEBERMANN

MIT EINEM PORTRÄT NACH EINER PHOTOGRAPHISCHEN AUFNAHME UND VIERZIG TAFELN MIT ABBILDUNGEN NACH GEMÄLDEN, ZEICHNUNGEN UND RADIERUNGEN



MÜNCHEN UND LEIPZIG
R. PIPER & CO., VERLAG

VON DIESEM BUCHE WURDEN FÜNFZIG EXEMPLARE AUF ECHT HOLLÄNDISCH BÜTTEN ABGEZOGEN, IN BIEGSAMEN GANZLEDERBAND GEBUNDEN UND IN DER PRESSE NUMERIERT. PREIS DES EXEMPLARS VIERZIG MARK

THE GETTY CENTER
LIBRARY

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Die Persönlichkeit 1

Entwickelungen 14

Stoff und Form 39

Die Impression 59

Technik 81

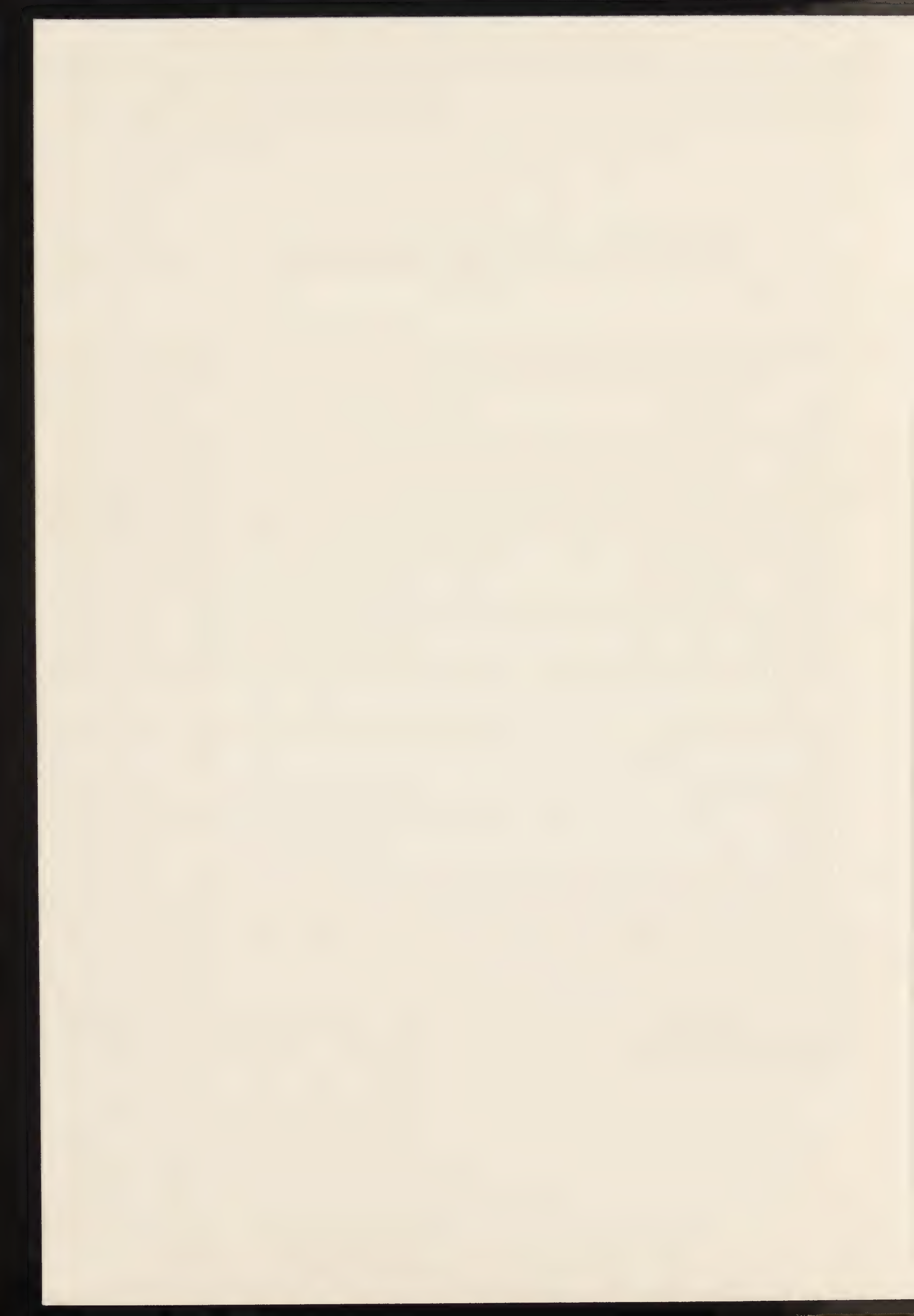
Beziehungen 91



VERZEICHNIS DER BILDBEILAGEN

Vor Seite

Porträtaufnahme nach dem Leben. Von N. Perscheid III
Gänserupferinnen 1
Der Witwer 5
Stilleben mit Selbstporträt als Koch 9
Kartoffelbuddelnde Bauern 9
Bauer im Kartoffelfeld 15
Arbeiter im Rübenfeld 15
Altmännerhaus in Amsterdam 19
Hof des Waisenhauses in Amsterdam 19
Die Bleiche 21
Kinderspielplatz im Berliner Tiergarten 21
Die Netzflickerinnen 25
Die Frau mit den Ziegen 25
Bildnis Gerhart Hauptmanns 29
Biergarten in Brannenburg 33
Strandhäuser (Radierung) 35
In den Dünen 35
Kinderbildnis 37
Haarlem (Zeichnung) 39
Sonntag in Laeren 39
Badende Knaben 43
Lawn-Tennis 47
Biergarten (Radierung) 49
Straße in Naarden (Zeichnung) 49
Badende Knaben (Radierung) 49
Reiter am Strande 49
Selbstbildnis 53
Polospiel 57
Simson und Delila 59
Landweg (Zeichnung) 65
Allee (Zeichnung) 65
Sitzender Mann mit Pfeife (Zeichnung) 69
Kanal in Leiden (Zeichnung) 69
Restaurant Jakob 73
Papageienmann 75
Porträt Wilhelm Bodes 81
Leo XIII., die Pilger segnend 85
Porträt des Baron Berger 89
Studie für ein Gruppenbild I 91
Studie für ein Gruppenbild II 97





Gänserupferinnen (Gemälde, 1872. Nationalgalerie, Berlin)

(Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München)



DIE PERSÖNLICHKEIT



Es ist kein lebender deutscher Maler in dem Maße wie Liebermann Gegenstand leidenschaftlicher und hartnäckiger Prinzipienkämpfe geworden; und doch fordert die Eigenart dieses Künstlers dazu nicht auf. Die Ursachen des Streites sind nicht in Liebermanns Werken zu suchen, sondern in den eigenartigen Konstellationen unseres Kunstlebens. Zum Führer und Vertreter einer umfassenden Kunstbewegung ist dieser Moderne geworden, weil er, seit Leibls Tod, der beste deutsche Maler ist, weil diese Tatsache jetzt schon vielen bewußt ist, von einer mächtigen Gegengruppe aber nicht anerkannt wird. In dem Meinungskampf werden die Grundsätze beider Parteien in Schlagworten ausgeprägt, und Liebermanns Kunst gilt hier wie dort als bequemstes Demonstrationsobjekt, ohne daß sie doch die Elemente enthielte, die solchen Mißbrauch nach zwei Seiten rechtfertigen oder doch erklärlich machen würden. Denn zu den großen Revolutionären der Malerei gehört dieser Künstler nicht; seinen natürlichen Anlagen nach gehört er vielmehr zu Denen, die sich an höheren Beispielen zur Selbständigkeit entwickeln. Er ist nicht ein zur Leidenschaft fortreißendes Temperament, sondern eine ruhig überzeugende Energie; sein Wesen ist bedeutend nicht durch Ueberkraft und Fülle, sondern durch die Fähigkeit, innerhalb einer determinierten Anschauungswelt das Entscheidende zu erfassen. Einer Zeit reich entwickelter Kunstkultur würde Liebermanns Talent sich einordnen, ohne blendend hervorzutreten; innerhalb einer Konvention großer Art wäre er einer der Leistungsfähigsten, Nützlichsten und Selbständigsten, nicht aber einer der Genialsten. Man kann ihn sich ohne Zwang als ein Mitglied alter deutscher Malerzünfte oder als einen Meister der holländischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts denken. Wenn man die Impressionisten als eine geschlossene internationale Schule nimmt, füllt Liebermanns Kunst auch heute in diesem Sinne ihren Platz und sie wird jeder Betrachtungs-

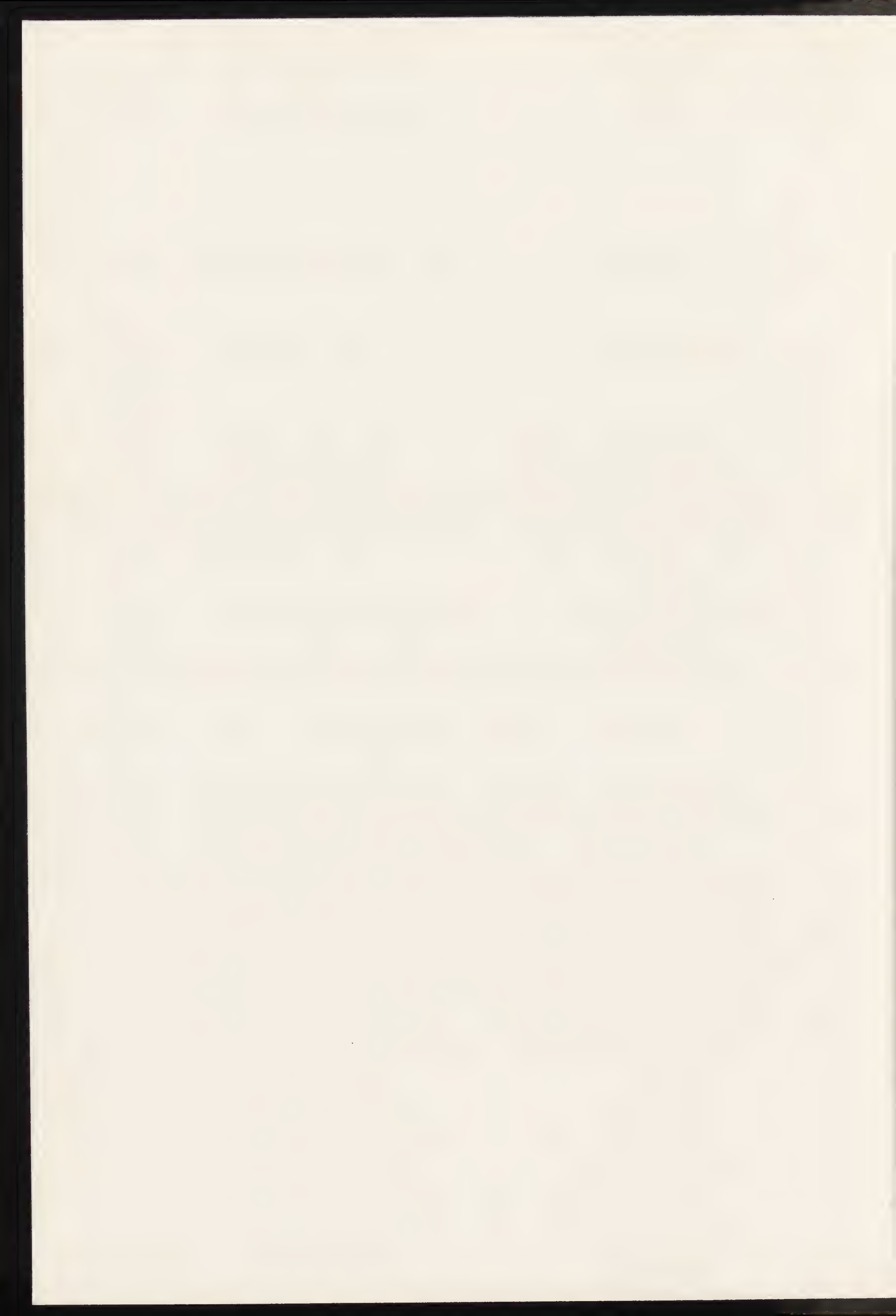
weise, die frei genug ist, den modernen Kunstgedanken als kosmopolitische Energie aufzufassen, als Glied in einer langen Kette erscheinen. Nur der nationalistischen Begrenztheit scheint er außerhalb jeder organischen Verbindung zu stehen; ihr gilt er als ein Gesetzloser. Auf der andern Seite wird dagegen oft von Liebermanns Talent als von etwas Phänomenischem gesprochen. Hier und dort treibt man Politik. Eine ernsthafte Beurteilung wird sich bemühen müssen, solche Verkehrtheiten zu vermeiden, soweit es ihr, als Produkt derselben Gegenwart, die jene Gegensätze erzeugt, immer möglich ist. Keine Persönlichkeit unserer Bildenden Kunst fordert so eindringlich zur Sachlichkeit auf. Wie Liebermann der Natur, so müssen seine Beurteiler ihm selbst gegenüberstehen; wie der Maler die Menschen betrachtet, die ihm zu Bildnissen sitzen: ganz sachlich, als Diener des Eindrucks, als Registrator der Vorstellungen wirkenden Erscheinung, ohne den leisesten Versuch, zu schmeicheln oder die Natur zu korrigieren, so kann er verlangen, daß man auch ihn darstellt und sein Porträt der Mitwelt zeigt. „Vom Objekt das Gesetz empfangen“ ist das gesunde Kunstprinzip Liebermanns. Auch wo er, wie hier, selbst zum Objekt wird, läßt sich nichts Besseres tun, als diesem Grundsatz, den Schiller in seinem Umgang mit Goethe formulieren lernte, zu folgen. In unserer Zeit, wo jeder Tag neue Monographien bringt und die Krankheit schrecklich grassiert, die in der unbedingten Begeisterung für die abgeschilderte Persönlichkeit besteht („furor biographicus“ nannte Macaulay sie witzig), mag ein ruhiger Ton dem vortrefflichsten der lebenden deutschen Maler gegenüber im Vergleich ungerecht erscheinen; aber es scheint nur so. Man würde Liebermann lächerlich machen, wollte man in verstiegenen Ausdrücken von ihm und seiner Kunst reden. Er ist stark genug, eine objektive Untersuchungsmethode vertragen zu können; ja, er gewinnt dadurch mehr, als er es durch ein anderes Verfahren könnte.

Einer Erscheinung wie Liebermann gegenüber fühlt man die Unzulänglichkeit der Worte Genie und Talent. Ein Genie darf dieser Künstler nicht genannt werden; doch scheint es dann wieder, daß das Wort Talent ihm nicht genug tut. Es kommt hinzu, daß die Bedeutung dieser Begriffe durchaus schwankt. Jede Zeit verbindet einen besonderen Sinn damit, und Grenzbestimmungen lassen sich darum dialektisch nur schwer treffen. Wir brauchten, wie Kant schon anmerkte, eine tote Sprache mit unveränderlicher Wertbedeutung, um uns über die schwankenden Gefühle und Begriffe, worum es sich in der Aesthetik handelt, ver-



Der Witwer (Gemälde, 1873)

(Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt Bruckmann, München)



ständigen zu können. Die Denker unserer Klassikerzeit haben das Talent in der Regel zu gering geachtet. Die meisten von ihnen nannten so die automatische Nachahmungs- und Anempfindungsgabe, die im wesentlichen erlernbare künstlerische Fähigkeit; nur dem Genie wollten sie die Schöpferkraft zusprechen. Dieses charakterisierten sie als eine Naturmacht, deren Werke noch nie da waren, nie ebenso wieder entstehen könnten, und wenn ein ganzes Volk sich dazu zusammentäte. Das Genie allein schaffe Werte, neu und unnachahmbar wie die der Natur. Das Bedenkliche solcher Definition ist, daß von vornherein, der Dialektik zuliebe, ein Gegensatz zwischen Talent und Genie konstruiert wird, der nicht vorhanden ist und der ganzen stufenweisen Entwickelungsarbeit der Natur gemäß nicht vorhanden sein kann. Wenn es eine Grenze gibt, die beide Kräfte trennt, so kann es nur eine imaginäre sein, ein Wendekreis, der die gemäßigte Zone des Talentes von der heißen des Genies scheidet. Wobei aber zu beachten ist, daß es in der gemäßigten Zone heiße Tage und fruchtbare Landstriche gibt und in den Tropen frostige Temperaturen und wüste Strecken. Es handelt sich nicht um Artunterschiede, sondern um Gradverschiedenheiten. Auch so kann angenommen werden, daß bei einem bestimmten Grad starke Formveränderungen eintreten. Der Nullpunkt bezeichnet nur eine Stufe wie andere auf der Thermometerskala, und doch gehen auf dieser Stufe entscheidende Veränderungen in Luft und Wasser vor sich. Dieser Grad, jene imaginäre Grenze zu erkennen, ist im Aesthetischen freilich von größter Wichtigkeit. Nicht um Künstlererscheinungen rubrizieren zu können, sondern weil die höheren Grade naturgemäß den sichersten Maßstab geben, und weil das nur auf Empfindungen angewiesene Urteil solcher Maßstäbe bedarf.

Für den künstlerisch bildenden Geist gibt es unendlich viele Anschauungsformen. Eine jede von ihnen hat, als jeweiliger Ausdruck der gesamten, auf irgend einen Punkt der Entwickelung gelangten Lebenskraft, ihr uneingeschränktes Recht zum Dasein. Aber diese Anschauungsformen haben verschiedenartigen Wert. Ein für Alle verbindliches Urteil über diesen Wert vermag freilich kein Mensch abzugeben. Dem Einzelnen hilft sein Gefühl Unterscheidungen treffen, die aber für ihn unbedingt gelten. Die Gesamtheit aber wird über die Stufenfolge der menschlichen Anschauungskräfte nur von der Zeit aufgeklärt, das heißt: von dem langsam arbeitenden Lebensinstinkt Aller. Gemessen wird dabei nach dem Nutzen, den die verschiedenen, künstlerisch ausgedrückten Anschauungs-

formen für die Erkenntnis des ewigen, in aller Gestaltung und Umgestaltung unveränderlichen Lebenswillens haben, und nach der Stärke, womit dieser dunkle Lebenswille, dessen Kreaturen wir alle sind, im Künstler zur Selbstbesinnung gekommen ist. Das Genie greift nun immer zu den Anschauungsformen, die in diesem Sinne den größten Nutzen haben, also die höchsten sind; es sieht in aller Gestaltung und Umgestaltung — woran das Talent nicht vorbei kann, obgleich auch es das Dauernde meint — das „ewig Eine, das sich vielfach offenbart". Darin liegt seine Erhabenheit über den Wandel der Zeiten; und darin, daß das Talent im Wechselnden das Bleibende nicht genügend aufzuzeigen vermag, liegt die größere Endlichkeit seiner Werke begründet. Alle unteren Stufen, worauf das Talent wirkt, begreift das Genie, wenn auch sehr summarisch, schon in sich. Denn das Höhere bezeichnet ohne weiteres immer auch das Tiefere, nicht aber umgekehrt. Auf der andern Seite wird das reine Werk des Talentes aber nicht beeinträchtigt von dem des Genies. Wie das Kleinste und Einfachste in der Natur vom Dasein des Größten und Kompliziertesten nicht in Frage gestellt wird, so besteht auch das Kunstwerk, das eine geringere Anschauungsform rein und vollständig zum Ausdruck bringt, selbständig neben dem Werk, das eine höchste Anschauungsform verkörpert. Die frühere Sterblichkeit eines Kunstwerkes bezeichnet die Relativität seines Wertes für die Menschheit, aber nicht seine Wertlosigkeit. Auch das Talent höheren Grades schafft Etwas, das in gleicher Form noch nie vorhanden war und nie wieder ebenso zustande kommen könnte, etwas Unnachahmliches und Originelles. Freilich tut es dieses nur innerhalb der Grenzen einer Regel, die das Genie gesetzt hat. Es vermag diese Regel zu bereichern, zu variieren und vor allem zu erweitern, aber nicht zu schaffen. Zu solcher urschöpferischen Arbeit fehlt es ihm an seelischer Vitalität, sein Gefühlsleben kann sich nur anlehnend manifestieren; bei ihm überwiegt die Rezeptivität im Gegensatz zur leidenschaftlichen Spontaneität des Genies.

Aber es ist von diesem nicht artverschieden. Es gibt Grenztalente, die zum Teil, in einigen Werken, genial scheinen, und die in andern Werken und als ganze Kunsterscheinungen doch ihre Abhängigkeit von einer schon gesetzten Regel deutlich zeigen. Nach der bisher gebräuchlichen Methode einer strengen Trennung von Genie und Talent müßte man Maler wie Pieter de Hoogh oder Terborch, wie Israels oder Liebermann genial nennen, weil in ihren Werken Etwas ist, das unnachahmlich und,

wenn nicht absolut originell, so doch untrennbar von diesen determinierten Individuen ist. Erweitert man aber das Gebiet des Genialen so unnatürlich, so löst sich zwar bequem der Wortstreit, doch nicht der Wertstreit. Denn nun wünscht die Erkenntnis die Gradwerte innerhalb dieses so weit umgrenzten Genialen zu unterscheiden und es ist nichts entschieden. Einigt man sich aber, Mendelssohn im Verhältnis zu Mozart, Berlioz im Verhältnis zu Beethoven, Hauptmann neben Ibsen und Van Dyck neben Rubens, Talente zu nennen, weil sie alle nur innerhalb einer vorgeschaffenen Regel das Originale und Unnachahmliche taten, so muß auch Liebermann als ein Talent bezeichnet werden. Als eines der glücklichsten der neueren Malerei, das durch gewisse Umstände zuweilen der Grenze des Genietums nahe zu kommen scheint.

Die Geschichte bringt nicht nur geniale Individuen hervor, sondern auch Epochen von überragender Kraft und Bedeutung. Lebt ein mittleres Talent in solcher glücklichen Zeit, so hebt der hochgeartete Zeitgeist es auf ein höheres Niveau. Man denke an die alten Holländer, die, bis auf Rembrandt und Vermeer van Delft, Persönlichkeiten großer Art nicht gewesen sind, die aber, im Glanze einer hohen Kunstblüte, genial verklärt erscheinen. In einer Zeit ohne allgemeinen Kunstsinn wird ein Talent gleicher Qualität dagegen so sehr durch die allgemeine Unfähigkeit gedrückt, daß sich seine Werke im Nachlaß der Geschichte leicht als zu bedeutungslos verlieren. Liebermann ist in der seltsamen Lage, ein drittes Schicksal zu erleben. Als ein Talent ersten Grades ist er bei Völkern mit starker Kunstkultur in die Lehre gegangen und hat sich an großen, zum Teil an genialen Beispielen gebildet; er hat alle Vorteile der Impressionistenschule genossen und sich am Genie der Führer selbständig entwickelt. Dann ist er, bereichert, in sein Geburtsland zurückgekehrt, zu einer Zeit, als er dort wenig mehr als toten Konventionalismus, törichte Moden, tastende Versuche und kaum eine einzige ganz harmonisch gebildete Begabung vorfand. Was Wunder, daß er nicht gleich sachlich beurteilt werden konnte, sondern nur als Bringer neuer Offenbarungen begrüßt und mehr noch bekämpft wurde, daß er deplaziert erschien, weil er sein Milieu überragte! In solcher Lage wirkt isolierte Talentkraft leicht wie blendende Genialität. Liebermann befand sich lange Zeit ungefähr in einem Verhältnis zur deutschen Malerei, wie Turgenieff einst zur russischen Literatur stand. Auch dieser Dichter hatte sich im Auslande gebildet, ohne doch sein Volkstum zu schwächen; was er seiner Nation dann schenkte,

war zwar nur eine nationale Variante internationaler Werte, aber es schien zuerst eine ganz neue Schöpfung zu sein.

Die besondere Art Liebermanns ist durch viele Umstände in ihrer Entwickelung begünstigt worden. Vor allem ist es ihm, als Abkömmling einer alten Patrizierfamilie, nicht so schwer wie anderen geworden, sich von Ueberlieferungen, die zur Fessel geworden waren, zu trennen. Was dem germanischen Jüngling um 1870 gar nicht diskutabel erschien, was der Nation als sakrosankt galt: die Nachklänge der Romantik mit ihrer sentimentalen Ideologie, die erstarrten Traditionen der Klassikerzeit mit schulmäßigen Begriffsbildungen, das einsichtlos auf die Kunst übertragene Hochgefühl des Vaterlandsbewußtseins: das konnte dem intelligenten Juden nicht in demselben Maße eine Schranke der Entwickelung werden. Er fühlte bei weitem nicht so starken inneren Zwang, konservativ zu sein. Der charakteristische Mangel an konservierender Neigung beim Judentum und, als Folge, der liberale Trieb zur Neuerung sind nicht so sehr durch geistige Lebendigkeit und nervöse Intellektualität zu erklären, als dadurch, daß das Schicksal den Juden festen staatlichen und darum auch geistigen Besitz versagt hat. Zum Konservieren von Ideen hätte der Jude sogar, wenn er nicht allein auf Gegenwart und Zukunft angewiesen wäre und nicht Ursache hätte, der Vergangenheit zu entfliehen, bedeutende Anlagen. Wie die Verhältnisse liegen, ist es natürlich, daß die erst durch Anpassung erworbene deutschnationale Gebundenheit nicht stark genug ist, um die eingeborene internationale Rassengemeinschaft vergessen zu machen. Die Verwandtschaftsbeziehungen in allen Ländern verschaffen den Juden die Vorteile und freilich auch Nachteile des Weltbürgertums. Um das Jahr 1870 als Deutscher in Dingen der Malerei weltbürgerlich denken zu können, war aber unzweifelhaft einer dieser Vorteile.

Begünstigt wurde Liebermanns Eigenart ferner durch das Fehlen aller hemmenden Elemente in der Struktur seines Talents. Dieses ist eine sehr reine und kräftige Emanation des jüdischen Geistes und wird durch keine fremdartigen Atavismen oder Instinkte irritiert. Die charakteristischen Merkmale der jüdischen Begabung finden sich bei Liebermann als Reinkultur. Diese streng determinierte Rassenbegabung, die sich mit jäher Kraft nach der Emanzipation am Anfange des vorigen Jahrhunderts entfaltet und sich fast aller Hebel der öffentlichen Bildung bemächtigt hat, sucht in allem, was mit Anpassung, Einsicht und energischer Vitalität, mit Konsequenz und Temperament, mit Wirklichkeitsinstinkt und unsinn-



Stilleben mit Selbstporträt als Koch (Gemälde, 1873)

(Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München)





Kartoffelnbuddelnde Bauern (Gemälde, 1875)

(Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München)



licher Abstraktionskraft zugleich, was vor allem durch eine tendenzvolle Hingabe an Zeitideen getan werden kann, ihres gleichen. Durch diese Eigenschaften erreicht der jüdische Geist eine bewunderungswürdige mittlere Höhe; aber es fehlen ihm dafür die großen Höhen und Tiefen. Individuen wie Moses Mendelssohn, Heine, Börne, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Israels, Liebermann scheinen höchste Punkte einer Volkskraft zu bezeichnen, die als Ganzes freilich schon durch ihre Unzerstörbarkeit genialisch wirkt, die im Künstlerischen aber im wesentlichen rezeptiv ist. Wo die höchste künstlerische Schöpferkraft nicht ist, da fehlen naturgemäß auch die starken seelischen Pubertätsbeunruhigungen genialer oder doch für Genialität prädestinierter Naturen. Der Entwicklungsgang des semitischen Talentes pflegt klar, einfach und folgerichtig zu sein und ohne wilde Zickzackbewegungen einer universal gerichteten Sehnsucht zu verlaufen. Auch erwacht und reift die Begabung meistens in frühen Jahren und ist mit bedeutenden äußeren Fähigkeiten, mit manueller Geschicklichkeit verbunden. Daraus ergeben sich relativ früh schon fertige Resultate; und diese verstärken durch den geheimen Zwang des Erfolges noch die einseitige Richtungskraft. Alle diese Erscheinungen sind typisch auch für Liebermanns Talent. Sicher, unbeirrbar und ohne vulkanisches Getöse hat er sich entwickelt, wie nach einem Plan und mit relativ geringen Anstrengungen einen Grad erreicht, zu dem ein Germane nur gelangen könnte, wenn er den Weg durch Himmel, Hölle und Welt nimmt.

Fehlte es von dieser Seite an Hemmungen, so wurde die Logik der persönlichen Entwickelung noch mehr durch den Umstand gesichert, daß Liebermanns Talent das Produkt einer aristokratischen Familienkultur ist. Auf zwei Wegen geht die künstlerisch gestaltende Energie aus dem Volkstum hervor: entweder sie bricht phänomenisch direkt aus der ewig bewegten Gestaltlosigkeit des Demos heraus, als das Resultat scheinbar zufälliger Geschlechtsbegegnungen; oder sie erscheint als Zuchtresultat intensiver Familienkulturen. Auf dem ersten Wege, wo das Individuum auf seiner kurzen Wanderung zwischen Wiege und Grab alles zu durchleben hat, was zwischen den Tiefen und Höhen liegt, und gewaltige Widerstände brechen muß, was hohe Spannungen und starke Wärmeentwickelung erzeugt, finden wir in der Geschichte öfter das gewaltsam Geniale; auf dem zweiten Wege aber entsteht vorwiegend das kultivierte, leistungsfähige Talent. Wo immer man die Schicksale exklusiver großer oder kleiner Familienkreise verfolgt, wird man sehen, daß die sich von Generation zu Generation

vererbende Kraft entscheidenden Formveränderungen unterworfen ist. Die Energie, die zuerst als Wille zur Macht, Reichtum und Herrschaft begründet, sucht in späteren Generationen das Gewonnene sozial zu sanktionieren: sie wird ethisch religiös; wenn diese metamorphosierte Energie sich aber im weiteren Verlauf der Entwickelung ihrem Reifepunkt nähert oder ihn zu überschreiten sich anschickt, erlebt sie eine neue Wandlung und wird ästhetisch. Dieselbe Kraft, die im Ahn den Machtwillen, im Vater die Grundsätze bildende sittliche Energie wirkte, wird im Sohn zur genießenden Kunstbegabung. Im kleinen spiegelt diese Familiengeschichte die große Volksgeschichte ab; aus dem Willen und Handeln wird ein Betrachten und Erkennen. Dem Künstler, der sich in dieser Weise einem natürlichen Entwickelungsgedanken eingeordnet sieht, wird die Familienkultur zu einer Kraft, die ihn beschränkt und vor Zersplitterung bewahrt. Wo die phänomenisch aus dem Volkstum auftauchende Begabung sich selbst Familie sein und deren Entwickelungsphasen in wenigen Jahrzehnten erleben muß, weil auch sie nicht zum Aesthetischen gelangen kann, ohne die Vorstufen überwunden zu haben, da nehmen dem aristokratischen Talent die Vorfahren viele dieser Erlebnisse vorweg, so daß es als nicht irritierende Reflexempfindungen erlebt, was jenem andern zum Schicksal wird. Darum sind dem Familienaristokraten die Tugenden der Beschränkung eigen: kritische Besonnenheit, die Fähigkeit, die Kräfte einzuteilen und reines Formgefühl. Selten ist ein Künstler dieser Art titanisch. Sicher und unbeirrt erfaßt er das ihm Gemäße und in stetiger Entwickelung schreitet er dem höchsten Punkt zu, den zu erreichen seiner Art vergönnt ist.

Als später Sproß einer geschlechterreichen Familienkraft, ist Liebermann durchaus Träger einer solchen ästhetisch gewordenen Energie. Wer ihn als Demokraten mit einer Vorliebe für Schmutz, als Revolutionär, dem Sensationen Vergnügen bereiten, als Programmrealisten mit liberalen Neigungen betrachtet, geht grundsätzlich fehl. Er ist aristokratisch exklusiv, ist mit allen Vorzügen und Schwächen eines Enkels ausgestattet. Bei einem Vergleich seines Selbstporträts mit dem Doppelbildnis seiner Eltern entdeckt man Zug um Zug die Eltern, vor allem die Mutter im Sohn, den Sohn in den Eltern. Es ist nicht die animalisch geistlose Aehnlichkeit des Fleisches, wie man sie in Proletarierfamilien findet, sondern eine Aehnlichkeit, die auf verwandten seelischen Organisationen beruht, auf der Vererbung des Willens, der sich den Körper bildet. Liebermanns Eigenart erscheint durch seine Herkunft von allem Störenden reingesiebt und

dadurch so einseitig sicher und bewußt geworden zu sein, daß ihm immer die richtigen, d. h. die fruchtbaren Assoziationen gelingen. Sturm und Drang, Jugendirrungen und geniale Geschmacklosigkeiten sucht man bei ihm vergebens. Von Anfang an ist dieser im Genuß eines gebildeten Reichtums aufgewachsene Künstler bewußt in jeder Wahl gewesen. Sein Wesen erscheint wie geschärft und gewetzt in einer intensiven Familienzucht; und so dringt es wie eine harte Schneide in das weiche Holz der Zeit.

Alle diese auf dasselbe Resultat gerichteten Dispositionen konnten keinen besseren Boden finden als Berlin. Es ist Gewohnheit geworden, diese Stadt durchaus antikünstlerisch zu nennen. Wie so oft wird eine relative Wahrheit gedankenlos zu einer absoluten gemacht. Für eine gewisse Art von Kunst, zum Beispiel für die hitzige Epigonentemperatur, die in süddeutschen Kunstzentren künstlich auf derselben Höhe gehalten wird, ist Berlin allerdings eine ungünstige Stätte. Ja, es ist wahrscheinlich, daß große Leidenschaftlichkeit in absehbarer Zeit nicht Resonanz in der jungen Reichshauptstadt finden wird. Aber damit ist nicht gesagt, daß auf dem kargen Boden eine Kunst nicht gedeihen könnte. Daß Berlin die erste deutsche Pflegestätte des Impressionismus, dieser modernsten, d. h. lebendigsten Form der Malerei geworden ist, kann nicht Zufall sein. Nach einem feinen Wort von Professor Heyck muß fast der ganze Norden und Osten des Deutschen Reiches als Kolonialland betrachtet werden. Berlin aber ist das Zentrum dieser Landstriche, die in Jahrhunderte alter Pionierarbeit den Russen, Slaven, Wenden, Tschechen und Polen abgerungen worden sind: es hat etwas von einer Kolonialstadt. Am meisten seit 1870, wo von Osten her der Zuzug es wie ein Chicago anwachsen läßt. Daß Berlin auch in der Kunst also andere Bedürfnisse haben muß, als die süddeutschen Städte mit einer uralten Kultur, die es zu konservieren gilt, liegt auf der Hand. Jeder Organismus greift zu dem, was seiner Art nutzen kann. In der Literatur hat der protestantisch skeptische, ganz kritisch sachliche, aber nicht phantasielose berlinische Geist bis jetzt noch nichts Spezifisches geleistet; denn Fontane ist, gehemmt von Atavismen der Romantik, über Anfänge nicht hinausgekommen. Aber in der Malerei vertreten diesen preußisch-amerikanischen Kolonistengeist — der auf der andern Seite freilich noch alle Kinderkrankheiten des Parvenütums auch in der Kunst zeigt — zwei Künstler von Bedeutung: Menzel und Liebermann.

Dieser hat es vortrefflich verstanden, den Vorteilen des kulturlosen, aber jungfräulichen Milieus die Bedingungen seiner Abstammung, seiner sozialen Stellung und seiner determinierten Anlagen anzupassen und die Konstellation aufs äußerste zu nützen. Ihn störten nicht die Traditionen, als sie ihm schädlich werden konnten, und doch wußte keiner sie zu nützen wie er, als er sie später brauchte. Hier zeigt sich die disziplinierende Fähigkeit des Künstlers in ihrer ganzen Bedeutung, der er nächst den gegebenen Bedingungen das wertvolle Resultat seines Lebens verdankt: die kritische Kraft. Der Deutsche unserer Tage wird geneigt sein, diese Eigenschaft zu unterschätzen. Er bedenke, daß sie Liebermann zum besten unserer Maler gemacht hat. Das kritische Vermögen ist gewiß nicht das Höchste in der Stufenfolge der Kräfte; aber daß es produktiv zu sein vermag, wenn es groß und charaktervoll geübt wird, beweist nichts so eindringlich wie Liebermanns Gesamtwerk. Die Kritik, von der hier die Rede ist, kann auch Lebensbesonnenheit genannt werden. Sie erforscht die Beziehungen der geistigen Werte zueinander, erkennt das Notwendige, das heißt: das einzig lebendig Mögliche und zwingt dann das Talent, dieses zu tun. Sie sorgt dafür, daß alles Störende fern gehalten wird und richtet sich zuerst immer auf das Innere, auf die eigene Gefühlswelt. Sie ist Sachlichkeit großen Stils. Vermöge seiner Kritik erkannte Liebermann die Wichtigkeit der Intuition, und er zwang darum seine Natur zur äußersten Entfaltung dessen, was darin von dieser Kraft enthalten ist. Diese anschauend denkende, nicht leidenschaftlich dichtende Seele verurteilte sich — und das war ein großer Sieg! — zur Passivität; aber indem der Künstler sich ganz zum Instrument machte, worauf die Gesetzlichkeit der Natur ihre Weisen spielt, und indem er das so Erlebte wieder zu sichten und zu organisieren verstand, wuchs aus dem Erleiden einer Wahrheit die Fähigkeit sie zu beherrschen und schön darzustellen hervor. Kritik im Kleinen und Großen: das ist Liebermanns beste Kraft. Eine an sich nicht geniale Kraft; daß aber jede Kraft bis zur Grenze des Genialen gesteigert werden kann, durch Konsequenz und Disziplin, das hat in neuerer Zeit kein Maler in dem Maße bewiesen wie dieser. Seine stetige Entwickelung ist einzig in Deutschland. Heute ist in den Resultaten die natürliche Beschränkung dieses Talentes kaum noch zu spüren, weil zu dem Können, zu der mühsam erworbenen Einsicht und langsam herangereiften Meisterschaft alle die schönen Gefühle, von denen die innige Natur ausgeht, eins nach dem andern gekommen sind. Das Zarte und

Leidenschaftliche, das Idyllische und auch das Monumentale gelingt ihm, wenn auch immer intellektuell temperiert. Gewiß, seine Natur bedurfte der Stichworte; wenn diese ihm aber gegeben waren, so erzeugte der leise Anstoß eine ganze Reihe selbständiger Taten. Wie sich aus den unbedeutenden Gesichtszügen des Jünglings im Alter ein Charakterkopf entwickelt hat, so ist aus einer ziemlich unpersönlichen Malerei ein individueller Stil geworden. Das konnte der Künstler, der mehr ein Denkertemperament ist als ein Visionär, durch die Macht zielsicherer Konsequenz und kritischer Energie vollbringen.

Das einfach klare Resultat ist um so bewunderungswürdiger, als Liebermann einen sehr agilen Witz hat und ein Mensch ist, der sich offenbar seiner starken intellektuellen Fähigkeiten freut. Er war aber stets klug genug, seinen das Paradoxe liebenden Esprit aus der Malerei fernzuhalten, oder diesen gefährlichen Genossen nur ganz mittelbar und unter der Aufsicht höherer Erkenntnisfähigkeiten teilnehmen zu lassen. Auf welche Irrwege die immer eitle Lust, mit dem Pinsel geistreich zu pointieren, führen, und wie sie die gesündeste Anschauungskraft lähmen kann, hat das Schicksal der Menzelschen Kunst hinlänglich bewiesen. Da Liebermann seine Fähigkeit für Begriffszuspitzungen nicht beim Malen ausleben kann, wendet er sie an als Agitator, Frondeur, Plauderer und Schriftsteller; und da sein starker Verstand alle Möglichkeiten der Kunst unaufhörlich durchdenkt, hat er allmählich eine große dialektische Gewandtheit gewonnen, die ihm vortrefflich zustatten kommt. Jede seiner Aeußerungen ist wie geschliffen und vorbereitet, er weiß zu formulieren, die Probleme auf der Fingerspitze zu balancieren und Stichworte zu prägen. Hätte er diese Gabe des Wortes, der behenden Assoziation nicht, so würde seine Kunst nicht so einfach und phrasenlos sein können. Wahrscheinlich würde er dann zur Karikatur greifen, wie der verschlossenere Daumier es tat. Und ob das gerade für seine peinlich arrondierte Kunst ein Vorteil wäre, muß bezweifelt werden. Um im Sinne Daumiers das Große zu leisten und nicht im Geistreichen stecken zu bleiben, würde ihm die Gewalt der Leidenschaft fehlen.

In seiner Erscheinung wird Liebermann nicht ohne weiteres als Künstler erkannt; er sieht mehr aus wie ein bedeutender Anatom oder einflußreicher Bankherr. Einsamkeitsstimmung geht von ihm nicht aus. Als Mann von Welt füllt er mit natürlichem Selbstbewußtsein die akademische Würde, die man ihm unlogisch angeboten, und die er unlogisch angenommen

hat. Er beweist, daß man eine gut bürgerliche Erscheinung sein, in den Gewohnheiten des westlichen Berlin leben und doch sehr große Bedeutung für die Kunst haben kann. Jenen im besten Sinne modernen Künstlern ist er zuzurechnen, die nicht glauben, Unerhörtes zu leisten und allen Kulturarbeitern überlegen zu sein, wenn sie mit dem Pinsel oder dem Meißel anstatt mit dem Seziermesser und der Retorte umgehen, die vielmehr ihre Arbeit ohne sichtbares Pathos tun, wie eine Pflicht; die aber sterben würden, wenn man ihnen diese Arbeit nähme. Vom Olympiertum, vom Lorbeer der Heroen darf man in Verbindung mit ihrer Art nicht reden. Das wäre lächerlich. Aber man darf, gerade wenn es sich um Liebermann handelt, an die soliden Lebenstugenden der alten deutschen oder holländischen Meister erinnern; und ein wenig auch an das französisch geschulte Berlinertum des alten Fritzen, der mit Voltaire atheïstische Witzchen machte, aber daneben den Spreewald und die Warthegebiete kolonisierte. Erfaßte jeder geistige Führer seinen Beruf so ernst wie dieser so oft der Vaterlandslosigkeit beschuldigte Maler, hätte jeder Kulturarbeiter so sehr den Ehrgeiz der Leistung, dieselbe Liebe zur Sachlichkeit, dieselbe Ehrfurcht vor dem Lebensodem der Wirklichkeiten, so würde aus solcher Tüchtigkeit von selbst der Kulturzustand hervorgehen, der heute in allen Tonarten gefordert wird.



Bauer im Kartoffelfeld (Gemälde, 1876)





Arbeiter im Rübenfelde (Gemälde, 1876)



ENTWICKELUNGEN



Seit Goethe den Einfluß des Milieus auf die Entwickelung aller Organismen, auf das individuelle und soziale Leben des Menschen nachweisen konnte und seit Taine diesen der darwinistischen Entwickelungstheorie vorweggenommenen Gedanken dann in gründlichen Arbeiten auf die Kunst angewandt hat, ist den Weltdeutern ein sehr gefährliches Mittel an die Hand gegeben, alle Erscheinungen des Lebens aus der Umwelt mit einer Gebärde der Tiefsinnigkeit zu erklären. Von diesem Hilfsmittel wird in unserer Zeit der Analyse denn auch ein übertriebener Gebrauch gemacht; die Arzenei wird wieder einmal zum Gift. Nichts ist bequemer, als mit dem Nachweis stets vorhandener und weithin sichtbarer materieller Einflüsse und profaner Determinationen einen Künstler der Menge als „Produkt" vorzuführen. Daß er damit zum Geschöpf degradiert wird, wo er ein Schöpfer ist, daß er als Einer dasteht, der das Leben erleidet, wo er es doch formt, pflegt die nach drastischen Beweisen Lüsternen nicht zu irritieren. Die grob materiellen Beziehungen, der äußere Zwang der Verhältnisse, die Bedingtheiten der Notdurft; das alles darf aber einer tiefer dringenden Erkenntnis nur als Voraussetzung Bedeutung haben, als Basis, worauf die entscheidenden Fähigkeiten sich erst entwickeln. Nur Der führt mit Recht den Titel Künstler, der alle niederen Einflüsse für höhere Zwecke zu nützen weiß; nur dann darf der Satz, er sei ein Geschöpf seines Milieus, als Lob verstanden werden, wenn der Milieubegriff auch alle die unsichtbar bildenden und umbildenden Gesamtheitskräfte umfaßt, die ihrem Wesen nach freier, geistiger und lebensvoller sind, als die freiesten, geistigsten und lebensvollsten Instinkte des größten Künstlers.

Dieses geistige Milieu, das in der Vergangenheit unschwer zu erkennen ist, in einer Gegenwart aber leicht zu etwas Ungreifbarem wird, ist freilich jeder Kunstarbeit dann auch nötig. Es schafft dem schöpferischen

Geist eine Atmosphäre, worin er zu leben vermag, es drückt den Künstler nicht sklavisch nieder, sondern erhebt und erzieht ihn zu großen Aufgaben. Man pflegt von dieser nirgend konkret faßbaren Umwelt als vom Zeitgeist zu sprechen; man kann sie besser vielleicht das Müssen einer Zeit nennen, insofern, als es eine wirksame Auflehnung dagegen nicht gibt. Doch ist damit, daß der Künstler sich nur auf Gefahr der Selbstgefährdung diesem allgemeinen Müssen entziehen kann, nicht gesagt, daß er zum willenslosen Werkzeug wird. Im Gegenteil; dieses Müssen macht ihn erst wahrhaft frei und selbstbewußt, weil es nichts anderes ist, als der Ausdruck für die Summe aller lebensvollen, willensmächtigen, zielsicheren Instinkte eines Volkes oder einer Rasse. Dieses Müssen der Geschichte, das dem Künstler zum eigentlichen „Milieu", zum Schicksal wird, ist eine von allen Irrtümern, Moden, Zweifeln und Verstandesoperationen unberührbare Kraft, die sich selbst nicht kennt und doch ihres Zieles sicher ist, die unbeweisbar ist und doch eine höchste, der Berufung unzugängliche Gewalt darstellt, und die dem Einzelnen im Allgemeinen das Spiegelbild der stärksten individuellen Triebe zeigt. Nur in diesem Milieu einer sich geschichtlich organisierenden Zeitidee kann der Künstler ganz fruchtbar schaffen und seine Kräfte harmonisch entfalten. Denn schließt er sich frei dem Schicksal seiner Zeit an, so wird er von einer Notwendigkeit sicher durch das Wirrsal der unendlichen Möglichkeiten geführt; ihm wird eine Reihe von Zwangsvorstellungen erzeugt, aus denen sich neue ausdrucksfähige Kunstformen ergeben. Von allen Versuchungen und verwirrenden Lockungen der schmeichelnden Dirne Phantasie sieht sich der Schaffende durch ein klares Gebot der Zeit befreit; durch die ungeheure Fülle dessen, was der freien Wahl offen daliegt, führt ihn ein schmaler Pfad ans Ziel der Vollkommenheit. Die Vergewaltigung, die in diesem Zeitbefehl liegt, ist nicht eine Lähmung; der Künstler erwartet solchen befruchtenden Zwang vielmehr mit fast religiöser Inbrunst, wie das Mädchen die Begattung. Unter der Macht dieses: du sollst! wird die schaffende Energie ganz frei; nun erst vermag sich das Persönliche zu entfalten. Epochen, in denen der leitende Zeitgedanke von Allen begriffen oder doch gefühlt wird, heißen bei den Nachgeborenen klassisch; die Einmütigkeit, die auf den Zwang solcher Zeitideen zurückzuführen ist, wird Stilkraft genannt.

In Zeiten, wo Lebensideen der Allgemeinheit den Einzelnen nicht widerstandslos mit sich fortreißen, weil sie in einer absterbenden Kultur

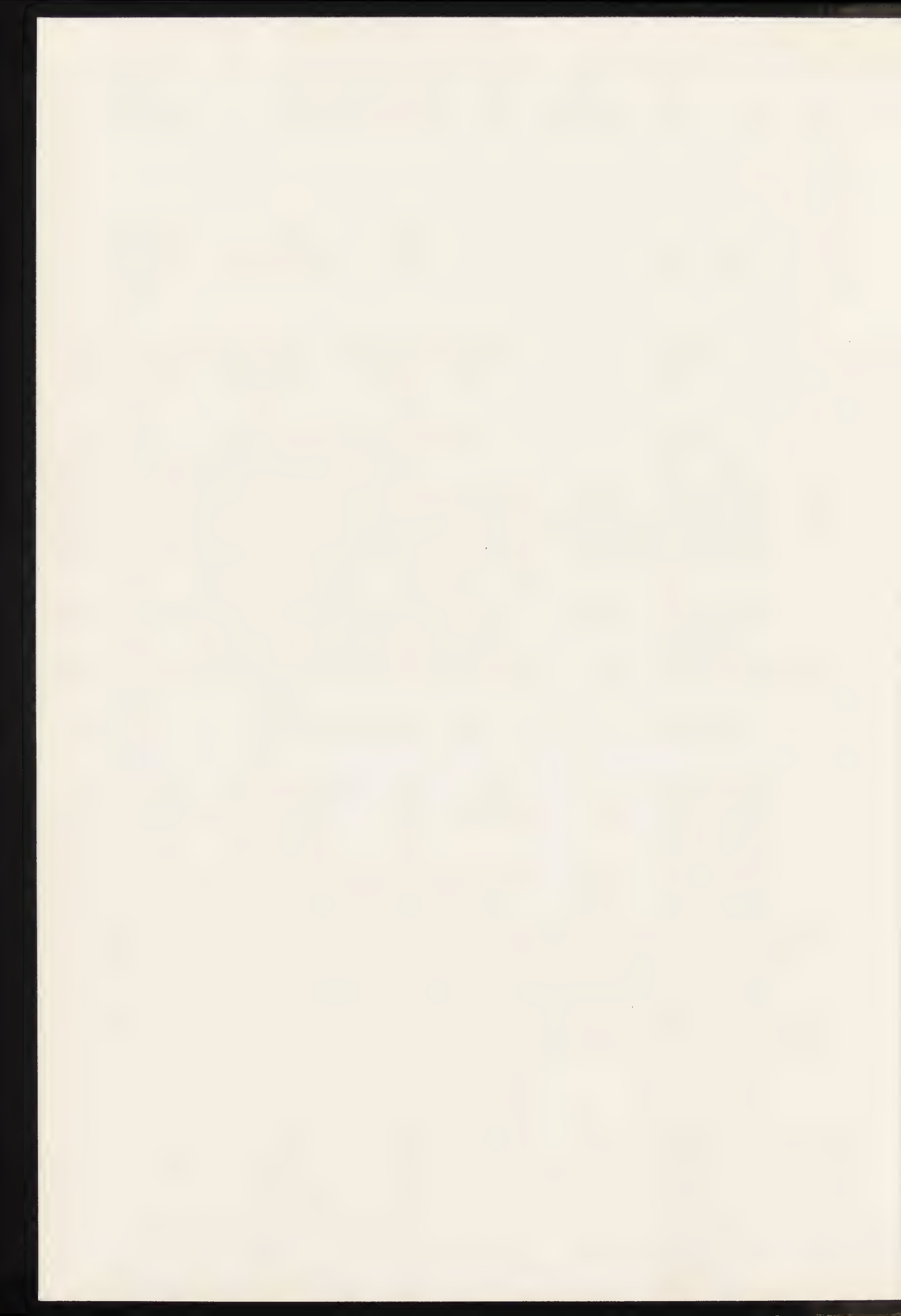


Das Altmännerhaus in Amsterdam (Gemälde, 1880)





Hof des Waisenhauses in Amsterdam (Gemälde, 1881. Städelsches Kunstinstitut)



zu schwach geworden oder in einer werdenden noch zu einflußlos sind, stellt das Individuum und vor allem sein Anwalt, der Künstler, dem: du sollst! ein persönliches: ich will! entgegen. In einer scheinbar gesetzlosen Epoche sieht sich der Bildner ratlos, und da er ohne Lebensidee nicht schaffen kann, setzt er sich selbst als Gesetzgeber ein; weil er führende Notwendigkeiten nicht erkennt oder anerkennt, sucht er das ihm sittlich und groß Scheinende als notwendig für Alle hinzustellen, ohne zu bedenken, daß er damit einen Übergriff ins Regiment der Natur tut, der sich früher oder später rächen muß. In diesem Fall stellt sich das unbegrenzte Wollen — um bei dieser Terminologie Goethes zu bleiben — an Stelle des begrenzenden Sollens, oder erhebt sich wohl gar dagegen; im Kontrast zur klassisch naiven, realen und objektiven Kunst entsteht die sentimentale, idealistische und subjektivistische Romantik. Die Schwäche jeder Romantik liegt darin, daß sie das konstruiert, was die Natur, das heißt hier: die Allgemeinheit, der Kunst darbieten muß: Weltanschauung. Solche Konstruktion, ersonnen von menschlicher Kurzsichtigkeit, ist immer unzulänglich; sie befriedigt bestenfalls ein paar Bedürfnisse der Seele, nie alle; sie ist das Erzeugnis Weniger für Wenige, nicht das Fazit aller Volkskräfte. Sie ist erkennbar an ihrer mangelhaften Expansivkraft und geringen Variationsmöglichkeit, an ihrer Unfähigkeit, wechselnden Ansprüchen des Lebens zu genügen und zugleich auch an ihrer Kompliziertheit. Die so entstehende Lebensidee ist stets mehr dogmatisch als lebendig, ist nicht eine Energie, sondern der Begriff einer Energie. Die Romantik kommt darum nie zu wahrhaft lebendigen Zeitgedanken, sondern nur zu Allegorien und Symbolen wünschenswert erscheinender Zeitgedanken. So wird sie zum Hafen aller Verzweifelten und Kranken, zum Tummelplatz pathologischer Übertriebenheiten und nervöser Überreiztheiten. Das ungezügelte Wollen lockt alle ungesunden Instinkte herbei und die Qual der Ziellosigkeit trotzt sich titanisch aus. Der gesunde Bildnergeist aber strebt stets, sich einem Sollen einzuordnen, sucht nicht die Vereinsamung, sondern ist hungrig nach Gegenwart. Er will Einheit von Kunst und Leben, wo der Romantiker zugleich vom Früher und vom Dereinst träumt, und den wie eine Anklage wirkenden Zwiespalt zwischen seiner Kunst und dem Leben zum Prinzip erhebt.

Eine gewisse Art von Notwendigkeit ist freilich der organisierten Romantik des neunzehnten Jahrhunderts nicht abzusprechen. Aber es ist die Notwendigkeit, die jeder Gegenströmung zugrunde liegt. Eben dort,

wo ein Fluß am reißendsten ist: bei den jähen Biegungen und Untiefen, wo Widerstände die Kraft der Strömung verdoppeln, bilden sich oft Gegenbewegungen; und wer an solcher Stelle den Blick nur auf eine Uferbuchtung des Flusses gerichtet hat, kann wohl des Glaubens werden, der ganze Strom flösse in entgegengesetzter Richtung. Eine so umfassende Protestbewegung der Kunst, wie sie in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts einsetzte und bis heute andauert, ist in früheren Zeiten nicht nachzuweisen. Es ist sehr zu beachten, daß diese Romantik geboren wurde, als sich, nach dem Erlöschen des in der Barockwelt abklingenden Renaissancegeistes, ein neues großes Zeitalter, das bürgerliche, ankündigte. Die Geschichte schlug damals, wie es immer nur in langen Zwischenräumen geschieht, einen noch nie betretenen Weg ein. Es zeigte sich ein Schicksalsgedanke, dessen befruchtende Gewalt wahrscheinlich bestimmt ist, auf das kommende Jahrtausend zu wirken. Art und Bedeutung dieser neuen Lebensidee konnten selbst den Genialsten nicht gleich klar werden; darum begann sofort und in dem Maße, wie die Einsicht für das moderne Sollen noch fehlte, das romantische Wollen seine Idealkonstruktionen. Selbst der Klassizismus, der zu diesem Zeitpunkt seine Herrschaft begann, ist ein romantischer Versuch, das nicht erkennbare Sollen durch eine hohe Form des Wollens zu ersetzen. Aber daneben erstarkte und entwickelte sich auch stetig der reale Schicksalsgedanke und nahm teil an fast allen genialischen Gewaltsamkeiten des Wollens, so daß die Luftschlösser, die die Romantik in jener ersten Zeit errichtet hat, sehr oft auf Grundmauern der Wirklichkeit ruhen. Damals ging aus den Begegnungen des lebhaften Instinktes für das geschichtlich Notwendige mit einem von der Ungeduld nach den letzten Konsequenzen dieses Notwendigen erzeugten Wollen eine Literatur hervor, die mit der Gloriole der Klassizität umgeben ist. Das ernste und reichbegabte Geschlecht jener Zeit, wozu Männer wie Rousseau, Voltaire, Diderot, wie Lessing, Goethe, Herder, Kant und Schiller gehörten, verstand es, in einigen Punkten um hundert Jahre und weiter voraus zu denken und ein Gleichgewicht von Notwendigkeit und Freiheit herzustellen, das seitdem so vollkommen noch nicht wieder erreicht worden ist. Diese Führer waren so weit modern, das heißt: der unausweichbaren Lebensidee dienstbar, als sie es unter den gegebenen Umständen eines Anfangs und unterstützt von großem persönlichen Genie irgend sein konnten; und sie waren nur dort romantisch, wo sich ihnen das lebendig Moderne noch versagte. Die Entwickelung

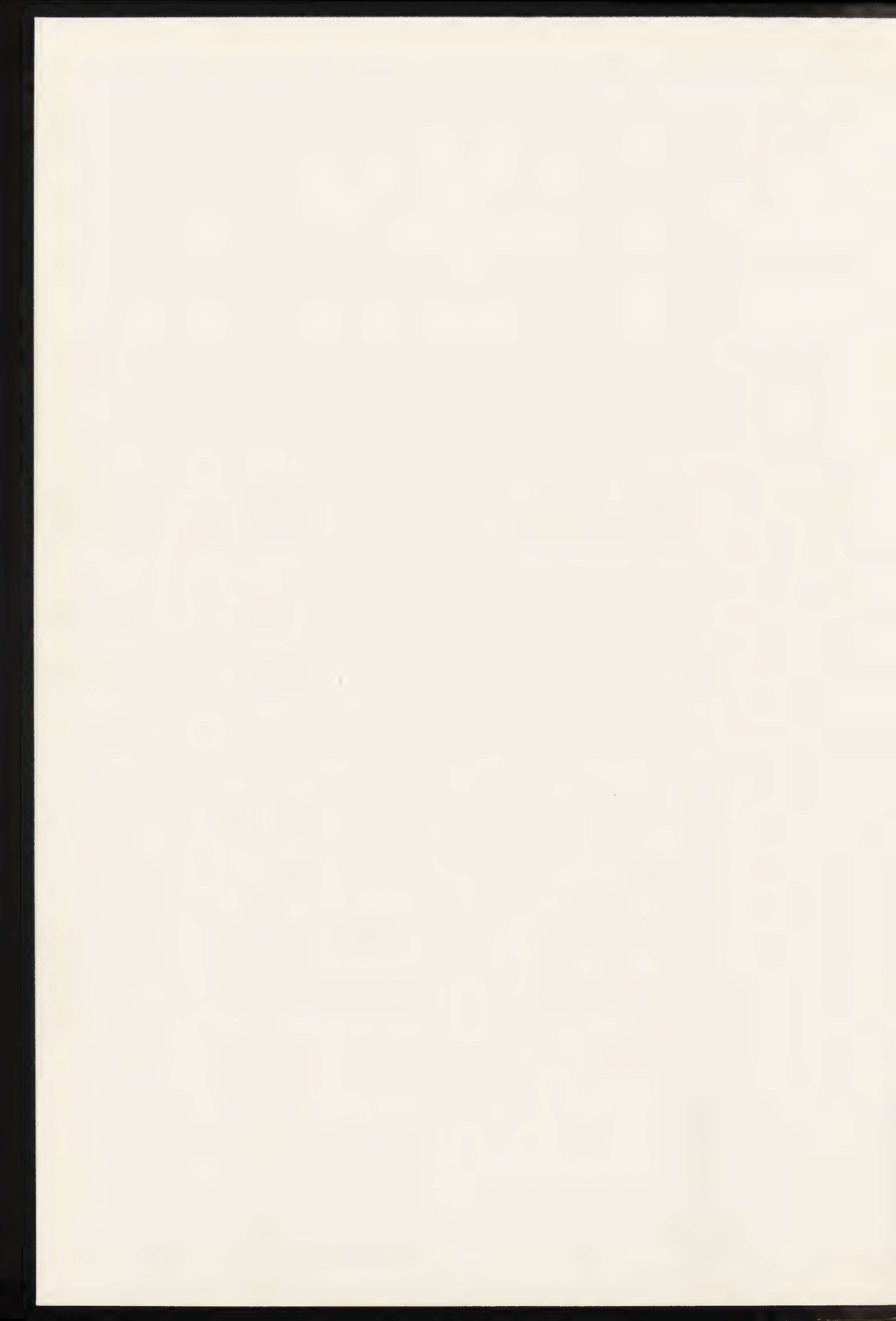


Die Bleiche (Gemälde, 1882)





Kinderspielplatz im Berliner Tiergarten (Gemälde, 1882)



schien damals mit ungeheurer Schnelligkeit forteilen zu wollen. Widerstand war in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nur so viel vorhanden, um die notwendige Reibung zu verbürgen. Es handelte sich um eine relativ kleine Gruppe führender Geister, die sich bei Gedanken und Theorien beruhigte. Im ganzen Umfange aber und in seiner ungeheuren Tiefe zeigte sich das Zeitproblem erst, als die Massen diesen Führern folgten und praktisch zu erleben sich anschickten, was bisher nur ideell gedacht worden war. Diese Massenbewegung erst traf der Widerstand aller noch wirkenden Traditionen, aller herrschenden Mächte. Das scheinbar ungefährliche Spiel des Intellektes war nicht gestört worden; doch als es sich zeigte, daß dieses Spiel die Expositionsszene eines neuen Aktes der Weltgeschichte sein wollte, folgte ein Zeitalter von Revolutionen. In dieser hundertjährigen Revolutionsepoche ist der neue geschichtliche Schicksalsgedanke von den Wirklichkeiten in allen Einzelheiten praktisch durchgedacht worden. Jede Erkenntnis mußte mit Opfern bezahlt, jede Erfahrung durch Blut erkauft werden. Gebiete, worüber die großen Geister des achtzehnten Jahrhunderts auf den leichten Sohlen des Gedankens hingeeilt waren, mußten Schritt vor Schritt, von Jedermann und für Jedermann erobert werden. Gegenüber den Gedankenergebnissen eines Goethe sieht jede der praktischen sozialen Detailarbeiten des neunzehnten Jahrhunderts unbeträchtlich aus; aber die Summe dieser Detailarbeiten und die Logik ihrer Aufeinanderfolge deutet Lebensgedanken an, die größer und tiefer sind, als die erhabensten Faustabstraktionen; denn die Gesamtheit denkt anders als das Individuum: in Taten, in greifbaren Wirklichkeiten. So vollständig sich auch einem Genie wie Goethe die Idee eines großen geschichtlichen Sollens zu offenbaren schien; ganz klar ist sie erst geworden in der stetigen, um jede Existenzmöglichkeit kämpfenden Entwickelung, worin die Kräfte Aller gegeneinander spielten und als Resultate soziale Lebensformen produzierten.

Wie nun diese gewaltige Bewegung der Zeitkräfte einerseits in allen ihren Phasen von einer Romantik begleitet worden ist, die sich in wechselnden Formen, gegen die Wirrnisse der Uebergangszustände empörte, in die Vergangenheit wies, um das Verlorene zu betrauern und in eine imaginäre Zukunft, um der Gegenwart zu entrinnen, so ist der Entwickelungsgedanke andererseits immer von einer Kunst begleitet worden, die nur aus dem Notwendigen ihre Kräfte gewann. Daraus hat sich ein Dualismus ergeben, der bis heute andauert. Die Kritik über den end-

gültigen Wert der von so zwiespältigen Energien produzierten Kunstwerke liegt in den Werken selbst. Es zeigt sich, vor allem in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, daß die formbildende Kraft — d. h.: die Ausdrucksfähigkeit für ein Gefühltes — durchaus abhängig ist von dem Grad der Modernität eines Künstlers. Das Wort Modernität in dem einzig zulässigen Sinne gebraucht, daß es ein Verhältnis zum Sollen der Zeit, im Gegensatz zum romantischen Wollen jeder Art anzeigt. Ein bejahendes Gefühl muß notwendig die lebendigere Kunstform erzeugen als ein protestierendes. Denn dem bejahenden Künstler hilft das Leben mit allen seinen Wirklichkeiten; es bestätigt ihm hier seine Empfindungen, korrigiert sie dort und vertieft sie überall durch die beständigen Wechselbeziehungen von Kunst und Realität. Ein Gefühl aber, das sich im wesentlichsten Punkte gegen die Zeit richtet, muß sich die Ausdrucksformen, die ihm die Gegenwart versagt, zum Teil wenigstens aus dem Formenschatz der „besseren“ Vergangenheit zusammenborgen. Die Zeit freilich zieht auch Nutzen aus dem Talent, das sich tendenzvoll gegen sie richtet, weil sie alles gelten läßt, was sich irgend behaupten kann und selbst das ihr Feindliche noch gelassen für ihre mannigfachen Zwecke zu nützen versteht. Für die großen Fortschritte und Entdeckungen der Kunst ist die Romantik aber zu schwach; die bleibenden Werte der modernen Malerei sind dort geprägt worden, wo die Künstler sich ganz dem Sollen der Zeit hingegeben haben. Es ist oft vorgekommen, daß das romantische Wollen im letzten Jahrhundert bei den leidenschaftlichen, ja, genialen Persönlichkeiten war, und daß die Diener der Notwendigkeiten nur beschränkte Talente waren. Hier aber zeigt es sich so recht, wie sehr der lebendige Zeitgedanke den Künstler unterstützt. Die Taten der genialischen Romantiker versinken, nachdem sie zu ihrer Zeit großes Aufsehen erregt haben, allmählich in Vergessenheit, und die bescheidenen Leistungen jener weniger Begabten tauchen dafür wieder auf und werden der Zukunft von der Gerechtigkeit der Geschichte gerettet.

Eine neue Entdeckungsfahrt in die Welt der alten, ewig jungen Wirklichkeiten: das ist der Weg der Malerei durch dieses mehr als hundertjährige Revolutionszeitalter. Als mit den Weltbegriffen der Renaissancezeit endgültig gebrochen worden war, blieb nur eine Vertiefung der Naturanschauung übrig, wenn nicht eine furchtbare Verarmung eintreten sollte. Unersetzliches war aufgegeben worden und die unmittelbare Tradition konnte nur bedingt benutzt werden in der großen Umwertung der Werte.

Die elementarsten Bedingungen der Malerei bedurften neuer Auslegungen. Die gewohnten Stoffgebiete verschlossen sich eines nach dem andern. Von den Legenden der Religionsgeschichte wurde das Gefühl kaum noch berührt: ein antiker Götterkult erschien Denen langweilig und unverständlich, die bei den Naturwissenschaften in die Schule gingen; die Madonnenverehrung wurde in dem Maße gegenstandslos, wie die Kirche an Macht über die Gemüter verlor und wie die sinnlich-chevalereske Frauenanbetung nüchternen bürgerlichen Familienanschauungen Platz machte. Den dynastischen Verherrlichungen hatten die Revolutionen ein Ende bereitet und die Geschichte bot bald keine Motive mehr, weil der Begriff von historischer Kausalität sich nicht länger ausschließlich an Fürsten und Helden klammerte, sondern mit imponderabilen Gewalten operierte, die bildlich nicht darstellbar sind. Das Heroische in jeder Form wurde problematisch und es blieb der Alltag. Oder die Fahrt ins Land der Romantik. Auch die äußere Verwendung des Bildes wurde eine andere. Die Kirche hatte dem Maler keine Aufträge mehr zu geben, die Paläste der Fürsten und Adeligen standen leer oder verbürgerlichten sich. Damit fielen die letzten Aufgaben für eine dekorative, murale und repräsentative Malerei. Den Bürger interessiert das Bild nur als Zimmerschmuck, als transportables Inventarstück. Der schöne Schein mußte darum zurücktreten hinter das bedeutende Sein. Wo sich früher der Beter aus der Ferne am mystisch ornamentalen Reiz des Madonnenbildes erquickte, wo der Kavalier mit seinen Damen an den Wandgemälden des Schlosses flüchtig vorbeipromenierte, da sucht der Bürger nun, der in seinen Räumen in ständiger Berührung mit dem Kunstwerk bleibt, einen mehr innerlichen Genuß. Was seinem Leben an religiösem Schwung, äußerer Würde und repräsentativer Leichtigkeit verloren gegangen ist, soll ihm der Gedanke an das Wesentliche der Dinge, der sich im Kunstwerk bespiegelt, ersetzen. Was vor zweihundert Jahren im alten Holland national begonnen worden war, das mußte das neunzehnte Jahrhundert international fortsetzen. Alle Bedingungen führten den Maler zur intimen Naturbeziehung, wiesen ihn fort von jener bloß gefälligen Schönheit des Ornamentalischen und ließen ihn das ausdrucksvoll Groteske entdecken. Wie die Kunst der nordischen Gotiker, die sich in einem an Widerständen reichen Natur- und Geschichtsmilieu entwickeln mußte und dadurch die charakteristischen Züge einer seelenhaft bereicherten Formenarmut trägt, der reich gegliederten hellenischen Kunst gegenübersteht, so etwa verhält sich die Malerei des modernen bürgerlichen Zeitalters zu der späten

Renaissancekunst. Was sie verloren hat, ist sie angewiesen, sich auf der andern Seite zu erwerben; wo sie das Erbe aber nicht fahren lassen will und es doch nicht lebendig nutzen kann, entstehen künstliche Gebilde ohne inneres Daseinsrecht, wie, beispielsweise, das große Ausstellungs- und Museumsbild.

Eine Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert, die nur die echten Kunstbestrebungen berücksichtigt und nicht die ungeheure, den wechselnden Moden dienende, handwerksmäßige Quantität von Marktware, kann nur eine Geschichte dieser Verinnerlichung des neben dem Zeitschicksal einhergehenden Kunstgedankens und eine Schilderung der romantischen Gegenströmungen sein. Und wer das Wesentliche dieser Reformation und der Gegenreformationen studieren will, wird den Blick auf Frankreich lenken müssen. Denn in diesem Land ist nicht nur politisch und sozial für ganz Europa experimentiert worden, sondern auch künstlerisch. Wie der Geist der Zeit dort jedes politische Entwickelungsstadium sichtbar durch historische Handlungen illustriert hat, so hat er auch in allen Phasen Gebilde der Malerei hervorgebracht, die in reinerer und dauerhafterer Weise als im Politischen die innere Bewegtheit des Jahrhunderts abspiegeln. Von der Barrikadenromantik Delacroix' bis zum hier höhnischen, dort inbrünstigen sozialen Pathos Daumiers und Millets, bis zu der von allem Räsonnement befreiten Anschauungskraft Courbets und der endgültigen Befreiung des modernen Weltgedankens im Impressionismus, ist es ein einziger, ununterbrochener Entwickelungsweg, worauf die Logik der Geschichte in majestätischer Selbstverständlichkeit dahinschreitet.

Wie gut stimmt die romantisch überschäumende, aber vom edelsten Wirklichkeitssinn regierte Leidenschaft Delacroix' zu der geschmeidig wilden, zielsicheren Energie der Juli- und Februartage, zu dem hamletartig schwankenden Philhellenentum der bis ins dunkelste Rußland verstreuten Byronnaturen, zu dem Instinkt jener Epoche, der sich nach Internationalität und Welteinfluß, nach geistiger und materieller Expansion sehnte! Wie fest ist Daumiers Kunst, unbeschadet ihrer Ewigkeitswerte, mit der Epoche des Bürgerkönigtums verknüpft, deren Leidenschaften und Gebrechen der Maler mit Balzacschem Universalismus des Gefühls aufzeichnete, weil sich ihm einerseits die groteske Größe des seiner Schicksalsbestimmung zuschreitenden modernen Menschen offenbarte und andererseits auch die groteske, animalische Häßlichkeit des diesem Schicksal nicht Gewachsenen! Wie scheinbar planmäßig tritt dann Millet in die Geschichte, indem er



Die Netzflickerinnen (Gemälde, 1889. Kunsthalle Hamburg)

(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin)





Die Frau mit den Ziegen (Gemälde, 1890. Neue Pinakothek, München)

(Mit Genehmigung der Photograph. Union, München)



mit hohem Sinn versuchte, das Notwendige sittlich zu machen, als er den Arbeiter in dem beginnenden Kampfe des Proletariats gegen das mächtig erstarkte Bürgertum aus der Tierheit herauszog und auf das Postament der Menschenwürde stellte, als er zeigte, daß aristokratische Formengröße im gemeinen Stoff enthalten ist, wenn Ehrfurcht und großer Sinn diesen anschauen! Wie natürlich leitete dann die Schule von Fontainebleau, leitete vor allem ein mächtiges Temperament wie Courbet die letzte Romantik, die in Daumiers und Millets Kunst noch enthalten war, zu der von allem Begrifflichen, von dem: ich will! erlösten Malerei Manets und seiner Gleichstrebenden über! Anschaulich, wie von einer Weltbesitz gewordenen Prosapoesie, sind die sozialpolitischen Entwickelungen in der Geschichte Frankreichs auch von der Malerei begleitet worden. Wie man ganze Zeiten zu sehen glaubt und geschichtliche Stimmungen erlebt, wenn man Namen wie Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Musset, Béranger, Victor Hugo, Flaubert, Zola und Goncourt hört, so spürt man auch die Zeitatmosphäre des lebendig fortschreitenden modernen Lebensgedankens, wenn man an Werke von Ingres und Géricault, von Daumier, Gavarni und Rousseau, von Corot, Daubigny und Courbet, von Manet, Renoir, Cézanne, van Gogh und Lautrec denkt.

Die moderne Malerei keines anderen Landes vermag einen ähnlichen Dienst zu leisten, da nirgend sonstwo der soziale Entwickelungsgedanke so politisch tätig erlebt und mit der Naturalisation der Kunst so eng verknüpft worden ist. Die Deutschen vor allem haben immer weniger die Vorteile der Revolutionen genossen als die Nachteile; an den Erfolgen der modernen Lebensgedanken haben sie nur mittelbar teilnehmen können, haben aber unmittelbar alle Reaktionen mit gefühlt. Unser Volk hat sich, aristokratisch empfindend im tiefsten Wesen, den demokratischen Lebensformen lange widersetzt. Im letzten Augenblick immer erst, wenn der Druck der auf internationale Wechselwirkung beruhenden Energien dazu zwang, ist das Notwendige getan worden. Napoleon, der Unterdrücker, mußte den Deutschen nicht gering zu schätzende liberale Institutionen oktroyieren; die fast spielerisch anmutende kurze Reaktion der französischen Restaurationsepoche wurde bei uns nach den Freiheitskriegen zu einer Periode schweren geistigen Drucks; die Julirevolution fand nur theoretisch einen Widerhall in Deutschland und führte praktisch wieder zu neuen reaktionären Handlungen; und die Revolution des Jahres 1848 tat das absolut notwendig Gewordene so zahm, daß von einem wirtschaftlichen

Aufschwung, von einer Entfaltung der führenden Energien in der Folge kaum etwas zu spüren war. Eine Folge dieser Zustände ist es, daß während des ganzen Jahrhunderts eine lebendige bürgerliche Wirklichkeitskunst die Herrschaft nicht erlangen konnte. Die Leitung, nicht nur die nominelle — das war auch in Frankreich so —, sondern die wirkliche, lag immer in den Händen einer theoretisierenden, abstrakten und protestierenden Romantik, der gewiß viel Gutes nachgerühmt werden kann, deren leidenschaftliche Gedankengewalt aber allen Disziplinen nützlicher geworden ist, als der Kunst des Malens. Verborgen nur in den Tiefen des kleinbürgerlichen Milieus hat sich die wahrhaft moderne, auf innere und äußere Wirklichkeit gerichtete Kunstidee hingefristet. Zum eigentlich entscheidenden Revolutionsjahr ist den Deutschen erst die Affäre von 1870 geworden. Bis dahin war die Verbreitung und Organisation der neuen Lebensidee vom Partikularismus verhindert worden. Wenn in Frankreich die spontanen politischen Bewegungen und die Kunstreformen durch die natürliche Zentralisierung aller nationalen Interessen in Paris ermöglicht wurden, so wirkte bei uns die in anderer Beziehung so fruchtbare Dezentralisation des nationalen Gedankens hemmend auf die Entwickelung der Kunst. Erst ein Krieg nach außen hat die Vorteile einer inneren Revolution gebracht. Aber eben dieser Krieg hat dann auch wieder verhindert, daß die Vorteile wahrgenommen werden konnten. In den sechziger Jahren schon hatte der Instinkt für die wahren Aufgaben der modernen Kunst unsere besten Maler nach Frankreich geführt, in die Lehre der Daumier, Courbet, Corot und der Schule von Fontainebleau. Das Ergebnis ist in der Lebensarbeit Leibls und seiner großen Schule enthalten. Die damals geknüpften Beziehungen, die zu einer stolzen Erneuerung und Verselbständigung unserer Malerei bereits geführt hatten, die aber noch viel fruchtbarer hätten werden können, sind eben in dem Augenblick, als die Einigung den Austausch der geistigen Güter organisierte, von den großen Siegen jäh vernichtet worden. Was nach der einen Seite so unendliche Vorteile brachte, hat es auf der andern Seite verhindert, diese Vorteile zu nützen. Wieder folgte eine fünfundzwanzig Jahre dauernde nationalistische Reaktion; die plötzlich zusammengeführten Volksgenossen sahen sich überschwemmt von längst fälligen Aufgaben und stellten in der Verwirrung des Augenblicks die Ansprüche der Kunst zurück. Erst jetzt beginnt man wieder, die damals zerrissenen Fäden neu zu knüpfen; nun, wo der Deutsche der Objektivität und der weltbürgerlichen Denkweise fähig wird, zeigt sich ihm die große Linie der

Entwickelung als eine Kurve der Notwendigkeit. Ueber alle Hemmungen fort wird nun die welthistorische Tendenz erkannt, die ein großes Kunstschicksal von Volk zu Volk weitergibt und ein Soll schafft, dem sich anzuschließen, den modernen Künstlern jeder Nationalität zur Lebensfrage wird.

* * *

In diesen befruchtenden Strom der Zeit hat sich nun Liebermanns Talent still hinabgleiten und zu seinen Zielen tragen lassen. Dieser bewußte Künstler ist, an der Hand eines Zeitsollens, Schritt für Schritt vorwärts gegangen, hat nie ungeduldig das Letzte vorweg zu nehmen gestrebt und immer mit voller Hingabe das Nächste getan.

Das ist, so allgemein gesprochen, freilich weniger ein Charakteristikum Liebermanns als vielmehr eines jeder echten Malerbegabung. Wer ein Talent hat, das nicht nur pathologisch äußerlich der Natur anhaftet, sondern fest mit dem ganzen Wesen verbunden ist, nimmt stets auch die natürlichen Interessen dieses Talentes wahr. Die Begabung für Malerei hat aber andere Interessen als etwa die für Poesie. In der Dichtkunst sehen wir in der Regel bei der Entfaltung der jungen Begabung ein jähes Aufflammen, ein Stürmen leidenschaftlicher Begeisterung und wilde Temperamentsausbrüche. Selbst der genialste Maler aber, so lehrt die Geschichte, beginnt mit handwerklicher Bedächtigkeit, ja, oft mit Übungen unpersönlicher, konventioneller Art. Wenn der Poet in der Jugend heiß ist und im Alter kühler wird, so wird der große Maler gerade mit dem zunehmenden Alter leidenschaftlicher und umfassender in seinem Wollen. Der Grund ist, daß der junge Dichter kaum etwas anderes ausdrücken kann als den lyrischen Überschwang, weil er, in dem Maße wie sich seiner Jugend eine klare und besonnene Objektivität noch versagt, diesen Mangel durch eine Schilderung subjektiver Empfindungen, die ihm am nächsten liegen, ersetzen muß. Das zu tun hindert ihn nichts, weil er mit einem Kunstmittel arbeitet, das ihm in die Wiege gelegt wird, das er nicht zu erlernen, sondern nur zu veredeln braucht: mit der Sprache. Der Maler aber kann nur Empfindung ausdrücken — und das zu tun, ist seine Mission wie die des Dichters —, wenn er vorher die Fähigkeit erworben hat, die Objekte der sichtbaren Welt so darzustellen, daß sie im Bilde erscheinen, wie die Empfindung sie sieht. Eine schwer zu erwerbende Geschicklichkeit muß vorhergehen, bevor er überhaupt ausdrücken lernt, was ihm der Mitteilung wert erscheint, und je heftigere Leidenschaften des Herzens er darstellen will, desto mehr muß

er auch Meister sein. Die Natur ist nicht grausam, nur konsequent. Die Kraft des Temperaments entwickelt sich dem Maler genau in dem Maße, wie die Fähigkeit, mit den Mitteln der Malerei Eindrücke darzustellen, zunimmt. Die größten Malergenies: Rubens, Tizian und Rembrandt, bedeutende Pfadfinder wie Courbet und Manet und starke Talente wie Leibl und Liebermann sind mit dem Alter nicht nur erkenntniskräftiger geworden, sondern auch leidenschaftlicher und herzlicher. Ausnahmen von dieser Regel sind wieder nur die Romantiker, die einmal mehr damit beweisen, daß sie weniger Malernaturen als Dichtertemperamente sind.

Daß Liebermann die typische Malerentwicklung durchgemacht hat, spricht entscheidend für die Natürlichkeit seines Talents. Zu einer persönlichen Tugend wird aber bei ihm diese Entwicklung, wenn man bedenkt, daß sie im wesentlichen das Ergebnis der Selbsterziehung ist. Er hätte im Anfang zweifellos auch anders gekonnt; ihm standen die Wege offen, die zu schnellerem Erfolge führen mußten. Daß er dann den Weg einer Notwendigkeit gewählt und sein Naturell gezwungen hat, sich einem Sollen einzuordnen, ist vielleicht sein größter Ruhm. Um diese Tat zu würdigen, muß man bedenken, daß Liebermanns Talent nicht elementarisch wirkt. Bei Künstlern wie Millet, Manet oder Rodin ist Talent und Weltanschauung von vornherein Eines gewesen; sie mußten handeln, wie sie es taten, ihre Entwickelung ist ein Altern und Reifen im Banne eines absolut beherrschenden Richtungsinstinktes. Künstler ihrer Art werden von einer inneren Nötigung blind auf vorbestimmten Schicksalswegen dahingeführt. Anders bei Liebermann. Weltanschauung und Talent sind zuerst zweierlei bei ihm gewesen; durch Entschluß und Disziplin erst hat er beide so zusammengebracht, bis sie eine organische Einheit geworden sind, seine Erkenntnis hat den Weg gefunden, den einzigen, der geeignet war, sein Talent bis zur Grenze der Genialität zu führen. Wenn bei jenen Künstlern die angeborene Gabe der Wahrnehmung schon alle modernen Gedanken, Empfindungen, Schlußfolgerungen und Gefühlswerte in sich schloß, so hat Liebermann umgekehrt, von der Erkenntnis aus, die Fähigkeit der lebendig modernen Wahrnehmung erringen müssen. Dadurch erklärt es sich, daß man seinem Gesamtwerk die gewaltige Anstrengung ansieht, und daß seine Kunst nicht eher ganz lebendig wurde, bevor er Weltanschauung und Talent vollständig zu vereinigen gelernt hatte.

Als der Fünfundzwanzigjährige, um 1872, in Weimar sein erstes bedeutendes Bild, „Die Gänserupferinnen“, malte, hatte ein gesunder



Gerhart Hauptmann (Pastell, 1892)



Instinkt die Negation des Falschen bereits vollendet. Die Romantikertraditionen imponierten dem jungen Berliner nicht im geringsten; seinen ersten Lehrer Steffeck hatte er bald verlassen, weil er sich reifer fühlte als dieser konventionelle Kunsthandwerker, und auch den liberaleren Methoden seiner Weimarer Akademielehrer stand er schon skeptisch gegenüber. Der Sinn für phrasenlose Natürlichkeit führte den gar nicht schwärmerisch Veranlagten zur Wirklichkeit. Da der Weg zu den inneren Wirklichkeiten der Seele stets über die äußeren Wirklichkeiten geht, blieb er vorläufig am naturalistischen Motiv hängen. Die Mittel, um einen so neuen Stoff, wie er in den „Gänserupferinnen“ verarbeitet ist, künstlerisch befriedigend darzustellen, erwarb er von den in Weimar wirkenden Belgiern Pauwels und Verlat, die aus dem Nachbarlande Frankreichs die moderne französische Tradition und sogar schon Courbetschen Einfluß mitbrachten. Mag aber die Fähigkeit, neuartige Realismen so altmeisterlich sicher und wirkungsvoll bildhaft darzustellen, diesen beiden oder mehr dem Beispiel Munkaczys zuzuschreiben sein: noch heute erstaunt man, wie gut die damals in Deutschland revolutionäre Tat geglückt ist. Die Volkstypen sind mit einer sachlichen Treue und Selbstlosigkeit dargestellt, die das Bild über alles erheben, was jemals von Defregger, Knaus oder Vautier geleistet worden ist.

Hier war schon eine gewisse Meisterschaft erreicht, die, klug ausgenutzt, zu großen äußeren Erfolgen hätte führen können. Daß Liebermann mit diesem einen Werk die Periode, die es bezeichnet, auch abschloß und sofort neuen Zielen zustrebte, zeigt, wie schnell und konsequent seine Anschauungskraft Schlüsse zu ziehen wußte. Was ihm in diesem Augenblick not tat, wo sein Geist für neue Erkenntnisse bereit war, waren ursprüngliche Quellen. Wäre er in Deutschland geblieben, so hätte er sich wahrscheinlich der Leiblschule angeschlossen, die eben am Beispiel Courbets erstarkte und der er durch den Einfluß Munkaczys schon nahe gekommen war; das heißt: er hätte die Anregungen aus zweiter und dritter Hand genossen. Das konnte ihm nicht genügen, weil er in dieser Zeit hinter seinen Ahnungen und Trieben eine ganze Welt witterte, ein reiches Leben, dessen Schätze noch ungehoben waren. Er hatte in seiner Schilderung der Gänserupferinnen nicht die gewaltigen Laute der inneren Wirklichkeit, die ungeheure Atmosphäre, worin alles Lebendige schwimmt, wie eine Vision, geben können; aber er ahnte die Möglichkeit dazu in seiner wirklichkeitshungrigen Seele. Das Leben, das Geheimnis vom bloßen Dasein der Dinge, das nie erschöpfbare Wunder der Existenz an sich: das alles fing an, ihn tief zu begeistern; er begab sich auf die

Suche nach dem Verwandten und ihn wies ein rechter Instinkt nach Frankreich.

Was die Modernsten wieder zu dem Romantiker Delacroix geführt hat, was sie Ingres, den in allen alten Kunstgeschichten als eingefleischten Klassizisten Abgestempelten, verehren läßt, ist nicht ein Stoff- oder Stilinteresse. Die Fäden, die Delacroix mit dem Barock verbinden, die zwischen Ingres und der Renaissancekunst geknüpft sind, diese sichtbare Tradition, die beide Meister zu ihrer Zeit populär machte, interessiert die Neueren am wenigsten. Aber über einigen der Bilder und Zeichnungen von Ingres und über allen bedeutenden Werken von Delacroix liegt eine seltsame Atmosphäre. Wenn auch die edlen, eleganten Linien des Ancien régime die Werke beider Maler mehr oder weniger deutlich umschreiben, so spürt man daneben doch eine entscheidende Revolutionierung in der Anschauungskraft, die es treibt, wieder Urzustände herzustellen. Im Jahrhundert der Naturwissenschaften wittern die Künstler — bei diesen beiden beginnt es — das Vegetative der Organismen; an Stelle der schönen Divinisierung alles Lebendigen tritt in der Malerei die materialisierende Charakteristik. Der Menschenleib wird nicht mehr ausschließlich als das architektonische Wunderwerk betrachtet, sondern auch als ein grotesk verwunderliches Zuchtprodukt; das Fleisch lockt nicht mehr in verführerischer Pracht, sondern es zuckt gewaltsam darin das nach Erhaltung gierige animalische Leben. Die Bäume und Felsen schließen sich nicht länger zu edlen repräsentativen Parksilhouetten, zu heimlichen Glückswinkeln zusammen, sondern erscheinen wie seltsame Gewächse im Schimmel dieser Erdrinde, den wir Vegetation nennen; das Meer ladet nicht mehr mit verheißenden weiten Horizonten und fernen sonnigen Küsten zur Lustfahrt ein, denn es wird wieder zu der Kraft, die anfangs war und immer sein wird. Diese Anschauungsweise, die alles Lebendige wie mit jähem Erschrecken wahrnimmt, es wie etwas nie Gesehenes anstarrt und dabei ein Wesentlichstes erkennt, kündigt sich schon bei Ingres leise und Delacroix laut an. In der Folge, als diese originale Anschauungskraft, die berufen war, die ganze Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zu determinieren, zur Selbstbesinnung drängte, versuchten Maler wie Daumier und Millet über die neue, fast zur Verzweiflung treibende Sensation des Natureindrucks zu denken. Zwei grundverschiedene Temperamente, im Innersten erschüttert von demselben Erlebnis, kamen zu verwandten Ergebnissen. Für ihr Schaffen wurde schon zum Ausgangspunkt, was Delacroix als nicht abzuweisende Kraft des Sollens nur hatte

zulassen müssen, und was er mit starkem persönlichen Genie dem romantischen Wollen eingefügt hatte. Millets Trachten ging dahin, diese neue als Notwendigkeit empfundene Anschauungsgewalt sittlich erscheinen zu lassen, und Daumiers kompliziertere und reichere Natur versuchte es, neben dieser ethisch erhöhenden Tendenz auch den Gefühlen Ausdruck zu schaffen, die sich notwendig in der heftigen Reibung der hohen Idee vom Notwendigen mit den Alltagsnaturalismen dieses Notwendigen ergeben mußten. Beide waren Romantiker, indem sie die Romantik zu überwinden trachteten; in ihrem Denken über das Notwendige lag ein letzter Widerstand dagegen, ein protestierendes Wollen. In Millets Bildern ist eine moralisierende Nuance, in Daumiers Werken eine politisierende. Darum konnten sich Beide auch nicht ganz von der erklärenden, den Begriff umschreibenden Linie losmachen. Viel rückhaltsloser hat sich Courbet der neuen Anschauungsform hingegeben. Ihm wurde das elementarische Wesen der Dinge Selbstzweck. Wie aber die ganz modernen Absichten seiner Malerei sich noch zum Teil der Mittel der Altmeisterei bedienen, so liegt bei ihm die lebendige Impression, wie man diese Anschauungsform der neuen Zeit genannt hat, in einer letzten herzlichen Umarmung des romantischen Wunsches. Was Farbenromantiker wie Whistler und die Schotten, wie Trübner und zum Teil Zuloaga von Courbet abgeleitet haben, das liegt im Keim auch schon in dessen Malerei neben all dem Lebendigen. Sein unendlich einflußreiches Wirken bezeichnet den Zeitpunkt, wo mit noch traditionellem Mittel etwas durchaus Unüberliefertes, Ursprüngliches ausgedrückt, mit alter Sprache ein neuer Inhalt gegeben wurde. Wenn Daumier und Millet die Erscheinung immer auch ein wenig erklärt hatten, beschränkte er sich darauf, sie zu fühlen. Freilich bediente sich auch sein Gefühl noch einer Formel; doch war diese in nichts mehr begrifflich konstruiert, sondern auf dem Wege eines sozusagen ganz sinnlichen Eklektizismus mit modernen Endzwecken gewonnen.

Als die französische Malerei diesen Grad der Entwickelung erreicht hatte, als sie, im Besitz reicher neuer Ausdrucksformen, dicht vor einer letzten Konsequenz stand, kam Liebermann zu ihr. Wie sehr dieser freiwillige Schüler innerlich bereit war, zeigt der bedeutende Fortschritt der Anschauungskraft und Darstellungsfähigkeit, der in den nächsten Bildern zu spüren ist. Doch ist weniger der Heißhunger verwunderlich, womit diese Künstlernatur, der sich so vieles als schöne Erfüllung dunkler Ahnungen nun offenbarte, Beziehungen zu Munkaczy suchte, sich den Troyon, Dau-

bigny und Corot anschloß, Courbet auf sich wirken ließ und sich vor Millets Werken begeisterte, als vielmehr die instinktive Besonnenheit, die diese Fülle von Anregung gleich so zu organisieren verstand, daß in den nächsten Werken von einer Unsicherheit kaum etwas zu spüren ist. Die Erklärung hierfür liegt in der Prägnanz des kritischen Intellektes, der es nie vergaß — was jungen Künstlern so oft geschieht —, beim Abwägen der Möglichkeiten die eigene Natur, den Zwang der persönlichen Eigenart gebührend in Rechnung zu stellen. Am stärksten wirkte auf Liebermann zunächst Millet, weil dessen Art, die äußere Wirklichkeit zu einer inneren zu machen, für den über den naturalistischen Stoffbegriff Emporstrebenden am sinnfälligsten erscheinen mußte. Dieser tiefe Eindruck, den eine große Natur, ein mehr germanisch als romanisch anmutender Geist auf den jungen Deutschen machte, klingt bis heute vernehmlich nach und hat einigen Hauptwerken Liebermanns, wie den „Netzflickerinnen“, der „Frau mit der Ziege“, den Charakter bestimmt. Von vornherein war dieser Einfluß aber nicht unbedingt. Schon das erste im Schatten Millets entstandene Werk „die Rübensammler“ weist auch auf den Courbet der „Steinklopfer“; weitere in dieser Zeit gemalte Bilder lassen an andere Maler der Schule von Fontainebleau, der Liebermann sich auch örtlich eine Zeitlang anschloß, denken; oder man wird an Daumier erinnert und an andere Werte der französischen Kunst. Diese Überfülle nach den künstlerisch kargen Jugendjahren hat zu einer sozusagen unpersönlichen Meisterlichkeit geführt. Fast alle Bilder aus den siebziger Jahren haben etwas unnatürlich Fertiges und Reifes; ihre dunkle Altmeisterlichkeit hat etwas Galeriemäßiges, das mehr kunstgeschichtlich als menschlich interessiert. Es fehlt die feinere Psychologie nicht nur in den dargestellten Menschen, sondern auch in der Landschaft, in der Lebensatmosphäre. Man vermißt unmittelbares Gefühl für das Leben. Zum Ausgangspunkt ist meistens eine Kunsterkenntnis, angewandt auf die Natur, geworden, nicht ein naives Naturerlebnis. Das konnte unter den gegebenen Umständen kaum anders sein. Diese etwas starre Tüchtigkeit konnte zunächst auch nicht geschmeidigt und belebt werden, als Liebermann, nach kurzer Lehrzeit in Paris und Fontainebleau, nach Holland ging. Denn dort war nicht nur wieder eine Fülle neuen Anschauungsstoffes, neuer Natureindrücke zu verarbeiten, sondern auch das Erlebnis, das jedem wirklich modernen Künstler eines Tages zum Schicksal wird: die nähere Bekanntschaft mit Rembrandt und den alten Holländern. Vor allem auch mit Frans Hals. Die Verwirrung des mit den wechseln-



Biergarten in Brannenburg (Gemälde, 1893. Luxembourg, Paris)



den Eindrücken Kämpfenden geht deutlich aus dem schwankenden Stil der nächsten Bilder hervor. In den „Kleinkinderschulen“ versuchte der deutsche Genremaler sich zu naturalisieren, der 1878 in München gemalte „Christus im Tempel“ ist ein Rückfall in die Anschauungsform Menzels, der um so merkwürdiger ist, als vorher von einem intensiven Eindruck der Kleinmeisterlichkeit des Berliners auf Liebermann wenig zu spüren ist. Nach einem Jahrzehnt nur ist dieser Einfluß noch einmal in gleicher Deutlichkeit, doch nun wundervoll verinnerlicht, aufgelebt: in dem „Münchener Bierkonzert“. Auf Courbet, Daumier, Millet und andere Vorbilder weisen Bilder aus den siebziger Jahren wie die „Konservenmacherinnen“, „die Hufschmiede“, „die Geschwister“, „Mutter und Kind“; der „Bauer im Kartoffelfeld“ ist ganz unter dem Einfluß Millets entstanden und hier und da spuken auch Reminiszenzen an Frans Hals. Dieses Hin und Her ist um so merkwürdiger, als innerhalb eines Bildes zwei inkommensurabele Anschauungsformen niemals vermischt worden sind.

In solchen Versuchen verschiedener Art haben sich Liebermanns spezifische Malertugenden entwickelt. Vor allem gilt das für die Kraft, die zu den edelsten seines Talentes gehört: die Fähigkeit, den Raum darzustellen, die Poesie des Raumes zu fühlen. Als eines der frühesten Beispiele kann das Bild: „kartoffelbuddelnde Bauern“ aus dem Jahre 1875 gelten; das Raumgefühl darin wirkt wie ein heller Lebensruf. Daneben sehen wir in diesem Jahrzehnt Liebermann stetig um die Naturalisierung seiner Farbe bemüht, um die Überwindung des dunklen Galerietons. Und endlich spürt man ein ständiges Wachsen des Naturgefühls, der selbstständigen Anschauungskraft. Worauf dieser ganze Aufwand von Anstrengung sich richtete, das war das allgemeine Ziel des Jahrhunderts: zu lernen, den Eindruck, das historisch determinierte Naturgefühl malerisch wiederzugeben, dem Sollen der Zeit, wie es von der Seele empfunden wird, Ausdruck zu verleihen, das Persönliche zu entwickeln, während sich die Empfindungskraft dem Erlebnis, dem Objekt des Lebens dienend hingibt. In den achtziger Jahren hat Liebermann dann die Reife erlangt, deren Resultate ihm den Sonderplatz in der Kunstgeschichte sichern würden, auch wenn er später nichts hinzugefügt hätte. Das lebendige Gefühl wurde damals das Bestimmende, und damit war die Originalität, aber zugleich auch die Einordnung ins Ganze der Entwickelung gesichert. Werke wie „die Bleiche“, das „Münchener Bierkonzert“, das „Altmännerhaus“, „die Netzflickerinnen“ sind Zeugnisse ganz frei gewordener Empfindungskraft — frei geworden

durch den unablässigen Vergleich der erlangten Darstellungsfähigkeiten mit den Vorbildern des Gefühls, durch den dunkeln Drang, sich dem Sollen der Zeit rückhaltlos hinzugeben und das Talent zum willigen Organ dieser Hingabe zu machen.

Aber diese Selbstbefreiung und ihre Fortsetzung in einer ständig reifer und gehaltvoller werdenden Kunst wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht die ganze moderne Malerei inzwischen eine Erfüllung alter Sehnsüchte durch Manet und den Impressionismus erfahren hätte. Um das innere Leben der französischen Malerei bis Courbet zu verstehen, um unter den wechselnden Formen der Altmeisterlichkeit den vollen Klang des gegenwartschwangeren Gefühls zu erkennen, ist immer noch ein wenig Kunstgeschichte nötig. Manet und sein Kreis brachten endgültig die Kunst, die jeder empfindungsfähige Mensch ohne jedes Wenn und Aber nachzufühlen vermag. Es wurde die Form des Selbstverständlichen gefunden; das Stichwort, das der Darwinismus der modernen Entwickelungserkenntnis gegeben hat, gab der Impressionismus dem modernen Naturgefühl. Worüber Daumier und Millet noch protestierend gedacht hatten, das nahm die Schule der Impressionisten nun als etwas Selbstverständliches, als ein unabwendbares Sollen hin; sie protestierte nicht mehr romantisch, sondern ließ sich von der Notwendigkeit die Blume der Notwendigkeit: die Schönheit zeigen.

Von der Relativität aller Einzelleben geht diese moderne Anschauungsform aus. Dem Neueren verschwindet die Würde der Kreatur in der Würde des Ganzen; das Gefühl für die Notwendigkeit der Allheit erzeugt eine gewisse Fühllosigkeit gegenüber den Freuden und Leiden des einzelnen Modells. Ihrer individuellen Bedeutung entkleidet, werden alle Organismen zu Produkten eines nicht personifizierbaren Schöpfungsgedankens. In früheren Jahrhunderten herrschte allgemein der Glaube, Regen und Sonnenschein seien der Ernte, der Vegetation, des Menschen wegen vorhanden; heute wissen wir, daß alle Organismen sich anpassen gelernt haben den unwandelbaren Bedingungen der Natur. Ebenso bezog man früher alle Umgebung auf den Menschen, als auf den Mittelpunkt der Schöpfung, während der Geist ihn heute nicht anders zu sehen vermag, denn als Determination, als Produkt der Anpassung, als ein Ding von sekundärer Wichtigkeit. Solche Weltstimmung ist künstlerisch vom Maler nicht anders auszudrücken als durch die Einordnung alles Eigenlebens, alles Gegenständlichen in eine alles umschließende Atmosphäre. Diese Atmosphäre, diese Daseinsstimmung wird zum einzigen Objekt der Malerei. Die Gegenstände leben nur durch sie



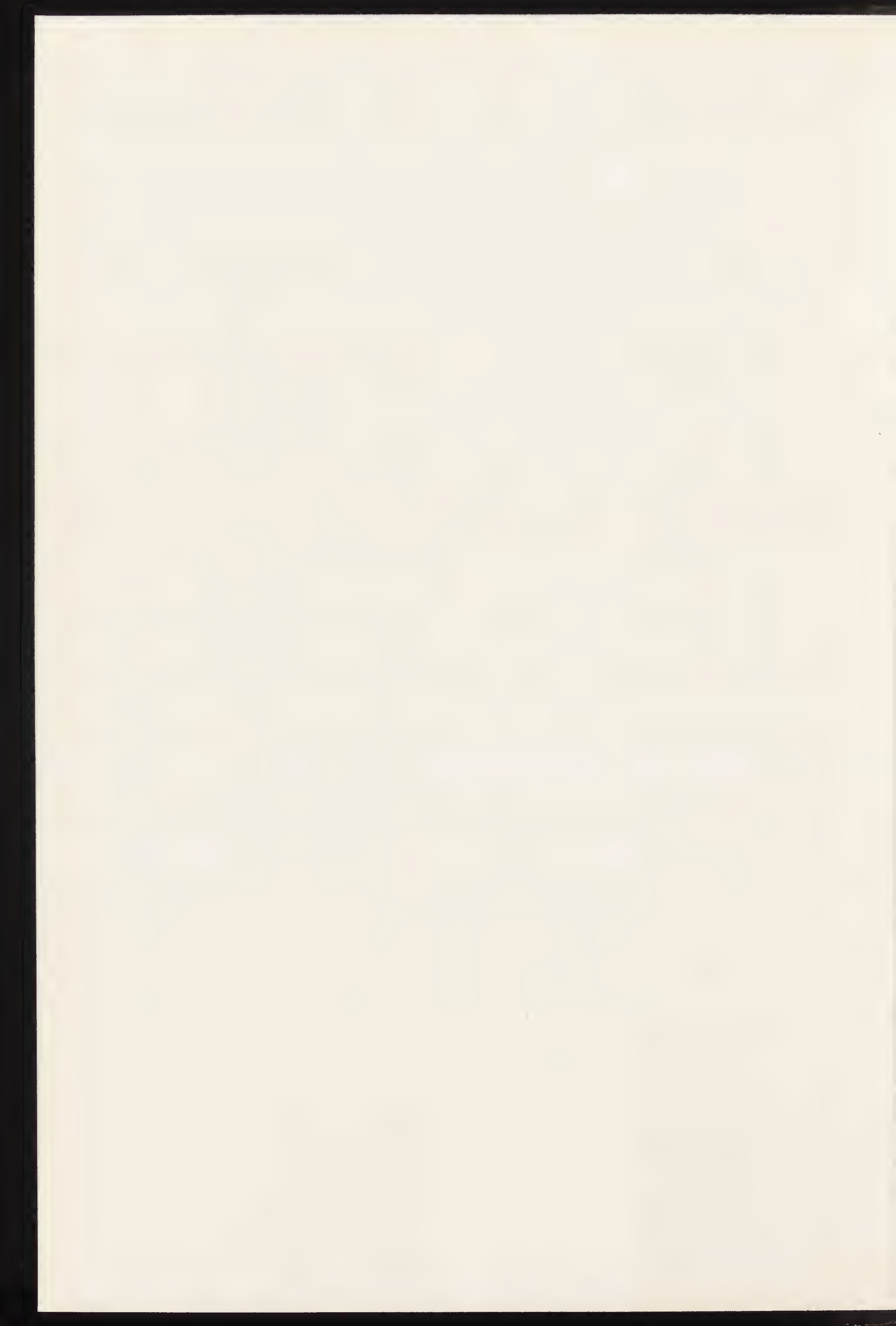
Strandhäuser (Radierung, 1895)

(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)





In den Dünen (Gemälde, 1895. Städtisches Museum zu Leipzig)



und in ihr. Was der Gegenstand dadurch verliert: den ornamentalen Eigenreiz des Architektonischen, das gewinnt er auf der andern Seite durch seine charakteristische Plazierung innerhalb eines Ganzen, durch die Art, wie er in Relation gesetzt wird zu andern Werten und zur Gesamtidee. Von der noch scharfen Umrißlinie Ingres' bis zu den Tonkomplexen Courbets und den verschwimmenden Zartheiten Corots läßt sich die erstarkende Tendenz verfolgen, an Stelle des Absoluten das Relative zu setzen, anstatt des plastischen Seins den malerischen Schein zu geben, und dort die Natur mit tiefem Gefühl zu erleiden, wo sie früher mit feurigem Elan dem Ichgefühl unterworfen worden ist. Die endgültige Formel für diese Impressionspassivität fand der Manetkreis. Aber wie es in der Kunst so geht: kaum waren die Maler fähig geworden, die ganze neue „Wahrheit" darzustellen, so hielten sie auch schon eine Schönheit in Händen. Als die Gotiker den Rundbogen zum Spitzbogen aufhöhen lernten, war das zuerst nur eine technische Entdeckung. Diese aber wurde nur möglich, weil ein besonders geartetes Kunstgefühl die damit zu erzielenden Schönheitswirkungen visionär vorgeahnt hatte; die latente Stilidee fand die ihr als Voraussetzung notwendige technische Neuerung. Amerika ist erst entdeckt worden, als der Instinkt der Europäer schon längst einen großen Kontinent im Westen geahnt hatte. In dieser Weise ist auch die Entdeckung des Lichtes und der Luft, als Träger der malerischen Stimmung, von den Impressionisten nicht zufällig gemacht und verwertet worden, sondern sie hängt eng zusammen mit dem Drang, der neuen Weltanschauung ein ihr adäquates Ausdrucksmittel zu finden. Die Maler brauchten dieses Medium, wie die Expansionskraft der alten Welt Amerika brauchte. Und wie bei den Versuchen, dieses unbekannte Land zu finden, wertvolle Entdeckungen anderer Art gemacht wurden, so haben die Maler vor Manet der Kunst sehr oft in ihrer besonderen Weise auch solche Dienste geleistet, die nicht unmittelbar in der Hauptlinie der Entwickelung liegen. Immer aber war der Drang zur Wahrheit identisch mit dem Willen zur Schönheit; schon darum, weil in der Kunst der Empfindung das Unschöne nie als wahr gilt. Wenn wir Wahrheit sagen, so meinen wir ein Gefühl, das fast von der Wirklichkeit seiner selbst überzeugt ist; jedes Gefühl aber zweckt auf das Harmonische, Lusterweckende, oder auf Überwindung des Unlusterweckenden, also auf das Schöne.

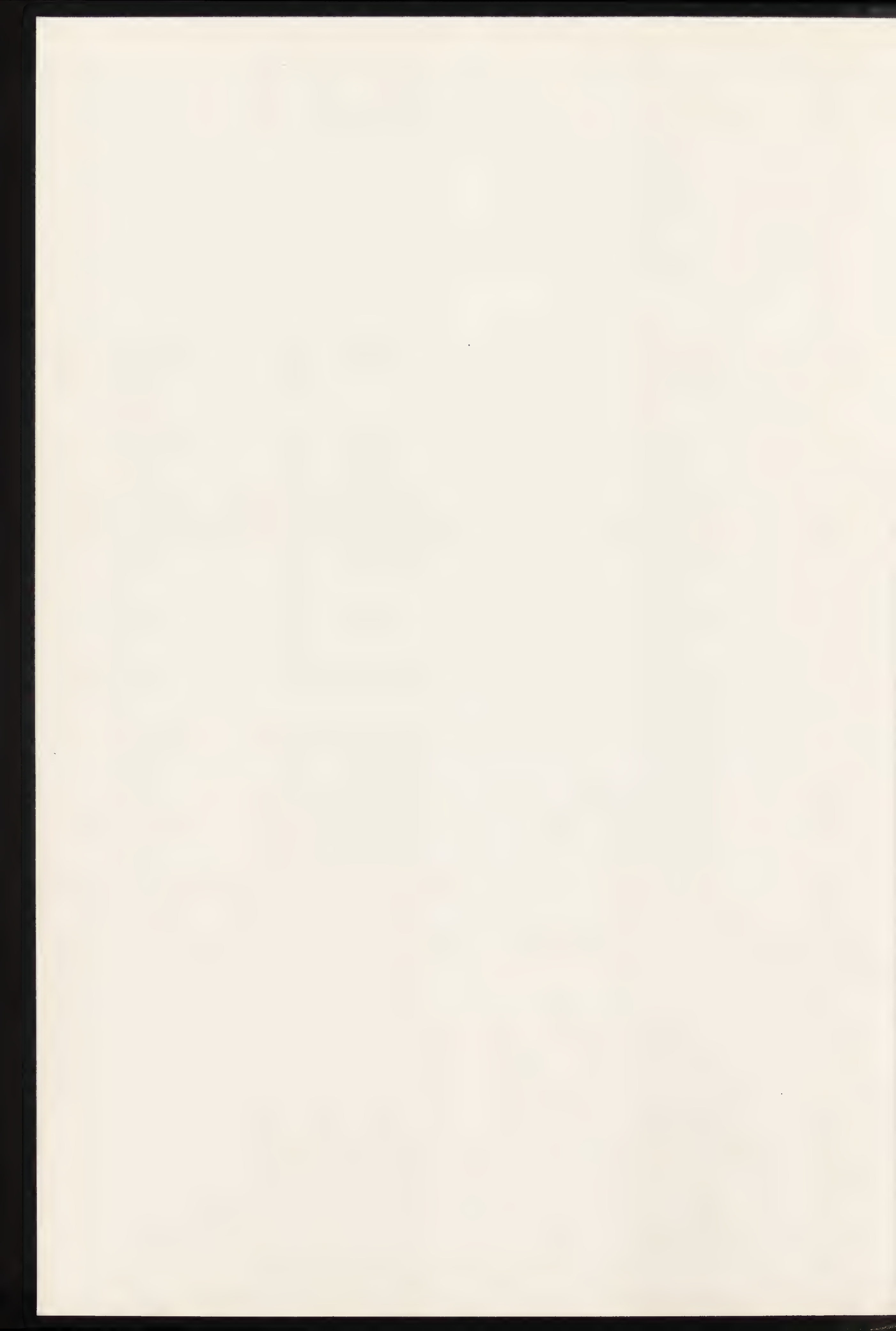
Die Laiengemeinde hat erst durch den Impressionismus recht die Vorgänger Manets würdigen gelernt. Und Liebermann ist durch dieselbe

Offenbarung erst ganz zu sich selbst gekommen, hat volles Vertrauen zu sich gewonnen durch die letzte Bestätigung, die ihm die aufgehellte, vergeistigte Wirklichkeitskunst brachte, und ist von dieser ermutigt worden, ganz er selbst zu sein. Millet und Alle die andern hatten ihm viel gegeben; aber recht nützen lernte er die Anregungen, auch die, die er vor den Meisterwerken von Rembrandt und Frans Hals empfangen hatte, erst jetzt. Hatte er ehemals das Prinzip früher gehabt als das Erlebnis — was sich sehr charakteristisch auch in dem zuerst großen und später immer kleiner werdenden Format seiner Gemälde ausdrückt —, so gewann er nun die Form der Darstellung allein noch aus unmittelbaren Naturanschauungen. Liebermann mußte vor allem den Sieg des Lichtes in der Malerei willkommen heißen, weil dieses ihn endgültig vom psychologisch Konzentrischen befreite, und ihm erlaubte, seine Kraft der Landschaftsdarstellung, der Zustandsschilderung zu weihen. Das Wort Landschaft so verstanden, daß es auch atmosphärisch zusammengefaßte Gruppierungen von Menschen, Häusern und Möbeln bezeichnet. Mit dem Augenblick, wo er das lebendige Wesen der Impression ganz begriff, lernte er sofort, daß jedes Bild ein geschlossenes Gesichtsfeld sein muß; dadurch, daß das Auge nun nicht mehr begrifflich wanderte, gewann es intensiv die Fähigkeit, das Wesentliche wahrzunehmen, und in dem Wesentlichen erkannte der selbständig Gewordene dann erst seine verehrten Meister ganz wieder. Er fand die echteste Tradition, als er frei wurde: die Tradition, die man nicht wollen kann, sondern die von selbst zu Jedem kommt, der ernste Zwiesprache mit dem Geiste des Lebens hält.

Mit dem „Altmännerhaus“ ungefähr beginnt die Reihe der „echten Liebermanns“. In der folgenden fast dreißigjährigen Tätigkeit sind seitdem freilich noch Schwankungen zugunsten des einen oder andern Darstellungsprinzips zu spüren gewesen. Es gibt Perioden, die man als Menzelsche, Rembrandtsche, Israelsche oder sonstwie bezeichnen kann; doch ist die Eigenart nie mehr ernstlich in Frage gestellt worden, weil Liebermann endgültig in der Schule seiner Vorbilder, oder besser: in der Schule des Jahrhunderts, des Zeitsollens gelernt hatte, sich selbst zu finden und den eigenen Instinkten zu vertrauen. Das Geheimnis dieses großen Erfolges bei nicht genialer Veranlagung liegt darin, daß der Künstler stets die Empfindungsweisen seiner Vorbilder sorgfältiger studiert hat, als deren Werke, daß er von seinen Meistern mehr den Gebrauch der schöpferischen Energie gelernt hat als das Hervorbringen bestimmter Resultate. Er



Kinderbildnis (Gemälde, 1896)



lernte Anschauungsfähigkeit mehr als Anschauungsergebnisse und er bemühte sich wirklich so lange, die Natur durch ein Temperament, durch sein eigenes zn sehen, bis es ihm gelang, obgleich es seiner Klugkeit nicht verborgen bleiben konnte, daß es größere und reichere Temperamente neben ihm gab. Er wollte lieber ein echter Bergkristall sein als ein unechter Diamant.

Ein Beweis für die Konsequenz der Selbsterziehung Liebermanns liegt in dem Umstand, daß er auf einem bestimmten Punkt innehielt. Er ist mit Millet und Courbet zu Manet und weiter zu Degas gegangen; aber vor dem Neo-Impressionismus hält er ein. Er hat, was er braucht; und mehr wollte er nie. Denn keinem deutschen Künstler ist die Technik so untrennbar von der Anschauung als ihm. Liebermann ist mit dem Verlangen geboren worden und damit groß geworden, eine Anschauungsform des Lebens zu gewinnen und in zweiter Linie dann sie künstlerisch darzustellen. Er hat sich nie darüber Sorgen gemacht, ob diese Anschauungsform auch genial genug wäre. Mit dem Kunststück, über den eigenen Schatten wegzuspringen, hat er sich nicht abgegeben; er nahm vielmehr immer das ihm von der Natur Gegebene als etwas hin, woran zu rütteln Wahnsinn wäre. Dieses Gegebene aber vollständig und ganz klar auszusprechen, seine Anschauungsform als notwendig erscheinen zu lassen: darin besteht seine Lebensarbeit. Er schuf sich eine Sprache, die seinen Zwecken genug tun kann; aber brotlose Sprachkünsteleien, artistische Spielereien zu treiben, das liegt ihm ganz fern. Er ist sachlich und nichts anderes. Mehr als einmal hat er, der Erdgefesselte, Ikarus aus stolzer, luftiger Höhe herabstürzen sehen. Und wenn sich unsere Phantasie, unsere Teilnahme vor allem gern dem Jüngling zuwendet, dessen tragisches Genieschicksal dem Tiefsten in uns zum Symbol wird, so spricht eine andere Stimme noch vernehmlicher von dem Ruhm des sich weise Beschränkenden, der so viel und so Nützliches erreichen konnte und nach anderer Richtung zu einem Vorbild reinen Künstlertums geworden ist.

Die soliden kraftvollen Tugenden haben Liebermann, den Internationalen, zu einem Maler gemacht, der unter den Deutschen als einer der deutschesten steht. Auf die Vorstellungen, Empfindungen, Gemütskräfte und Gefühlseigenheiten, die als spezifisch deutsch gelten, kann er nicht mehr Anspruch erheben, als mancher andere nationale Maler; aber er scheint nun reicher auch an diesen Eigenschaften zu sein als die meisten seiner Kollegen, weil er seinen Besitz vollständig ausdrücken kann. Seine

Malerei ist herbe aber keusch, gefühlsstark, oft idyllisch zart und immer ehrlich. Sie mehrt den nationalen Besitz und wird sich einst dem Zurückblickenden vollständig der Entwickelung der deutschen, ja, sogar der Berliner Malerei einordnen. Von der ganzen internationalen Lehre wird man einst nichts spüren als das nationale Endergebnis; und was diesem bleibenden Wert verbürgt, wird wieder die internationale Verständlichkeit der Lebensanschauung sein. So schließt sich der Kreis einer persönlichen Entwickelung wie der einer ganzen Epoche; was revolutionär und zerstörend erschien, entpuppt sich als das wahrhaft Konservative; was wie wilde, verzweifelte Verneinung aussah und aus dem uralten Kampf zwischen Menschen und Schicksal seine Kräfte zog, erweist sich als die Bejahung, als die Lektion eines großen, völkerumfassenden Zeitsollens, das die Volkskräfte der einzelnen Nationen durch internationale Reibung erneuert und stärkt, und das sich selbst in diesen Nationalisierungen vermannigfaltigt, sich in diesem Partikularismus kräftigt. Es ist eine ganze Rasse, die seit hundert Jahren schon das harte, zwingende: du sollst! der Geschichte hört; aber niemals sind die Franzosen, Engländer, Amerikaner und Deutschen französischer, englischer, amerikanischer oder deutscher gewesen, als wenn sie alle demselben Zeitbefehl tätig folgten; niemals ist der einzelne Künstler ein besseres Kind seiner Volkheit, als wenn er Dem vertraut, was ihn mit den Brüdern jenseits der Grenzpfähle eng verbindet. Nur wer Entwickelung als Schicksal nimmt, wird eine haben; wer aber gegen die Stimme der Notwendigkeit trotzt, wird sich selbt niemals vollständig finden.



Haarlem (Zeichnung)





Sonntag in Laeren (Gemälde, 1898)



STOFF UND FORM



Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler ‚Form' nennen, als Inhalt, als Sache selbst empfindet. Damit gehört man freilich in eine verkehrte Welt: denn nunmehr wird einem der Inhalt zu etwas bloß Formalem — unser Leben eingerechnet. In diesem Ausspruch Nietzsches ist das schwierige, so oft behandelte Problem von Stoff und Form in der Kunst enthalten, wenn auch in einer nuanciert pessimistischen Ausdrucksweise. Denn es wird nur der Preis erwähnt, der zu zahlen ist, nicht, oder doch nur sehr bedingt, der, der gewonnen wird. Was hingegeben werden muß, ist allerdings nichts Geringeres als der reflektionslose, animalisch sinnliche Lebensgenuß; was errungen wird, ist aber die Quelle aller höheren Genußkraft: der Sinn für Schönheit.

Der Stoff an sich ist vorhanden für die Notdurft des Lebens, für das materielle Bedürfnis; die Form ist ein Ausdruck des erkennenden Gefühls, das materiell uninteressiert ist und insofern zwecklos genannt werden kann, als es nicht auf ein endliches leibliches Bedürfnis, sondern auf ein unendliches geistiges zielt. Damit ist die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit bezeichnet, eine Majorität von nur vegetativ Lebenden für die Kunst, die das vornehmste Wirkungsgebiet der Form ist, zu interessieren. Denn ebenso wie zum Hervorbringen ist auch zum Verstehen des Kunstwerkes die Fähigkeit erforderlich, den Stoff rein kontemplativ anzuschauen, ohne alles Begehren, ohne jeden Gedanken an Nützlichkeit, ohne zweckvoll gerichtete Empfindungen des Hasses und der Liebe. Die Weltüberwindung, die hierin liegt und die eine Art von Weltverneinung ist, bleibt der mit allen Instinkten das Dasein bejahenden Menge selbst in kurzen Momenten unerreichbar. Der Maler, der auf diesem Niveau der Menge steht, kann ein Künstler nicht genannt werden, weil er in seinen Bildern dem Betrachter den Lebensstoff unverarbeitet und in zufälligen

Bruchstücken darreicht. Es ist aber nicht die Aufgabe des Künstlers, den Stoff, als Affen der Natur, nachzuahmen, also eigentlich zu wiederholen. Das Bild, worauf Kirschen so naturgetreu abgemalt waren, daß die Sperlinge davon zu naschen versuchten, beweist, wie Goethe richtig anmerkt, nichts für den Wert der Malerei, sondern nur etwas für die Echtheit der Sperlinge. Obgleich die Spatzenmeinung, die das getreue Abbild des Stoffes verlangt und das eine für das andere nimmt, heute mehr als jemals verbreitet ist, bestand das Ziel der Malerei doch von je darin und wird in aller Zukunft darin bestehen, Gefühle, die sich vor den Erscheinungen der Stoffwelt bilden, darzustellen. Die Kunst ist das Gebiet, wo Gefühle, namenlose und unaussprechliche, zwischen den Seelen ausgetauscht werden. Das einzige Mittel aber, das diesen Austausch ermöglicht, ist die Kunstform.

So präzisiert könnte es nun scheinen, als wären Stoff und Form zweierlei oder gar einander feindlich. Das ist nicht der Fall. Denn die Form ist vom Stoff so wenig zu trennen, wie die Leuchtkraft vom Feuer. Stoff ohne Form ist wertlos für die Kunst; Form ohne Stoff dagegen ist nicht einmal denkbar. Der Maler zeigt die Objekte zwar so, wie sie dem Gefühl, sei dieses nun nach Art und Grad beschaffen wie es wolle, erscheinen, nicht wie sie der Erfahrung als bekannt gelten; er hat es nicht mit dem Begriff vom Gegenstand zu tun, sondern mit dessen Erscheinungsformen. Diese sind aber nur zur Hälfte vom anschauenden Subjekt abhängig; zur andern Hälfte sind sie abhängig von der Wesensart des Gegenstandes und setzen diesen voraus wie der musikalische Ton das Instrument. Für den Maler ergibt sich hieraus zweierlei: einmal muß er alle Kraft konzentrieren, um das Stoffliche mittels der Form zu überwinden; zum andern kann er dieses Ziel aber nicht erreichen, wenn er den Stoff flieht, sondern nur, wenn er ihn studiert, geistig verarbeitet und sich ganz darin versenkt. Der Künstler, der nicht den organischen Weg vom Stoff zur Form, von der Empirie zur gefühlsmäßigen Anschauung nimmt, sondern zu einer schon vorhandenen, von fremdem Geist geprägten Kunstform greift und diese hinterher notdürftig mit einem Lebensstoff verbindet, ist vielleicht noch geringer zu schätzen, als der, der vom Stoff ausgeht, dem es aber nicht gelingt, ihn formal zu bewältigen. Form, die nicht gefühlsmäßig geschaffen, oder, wenn Vorbilder benutzt werden, nachgeschaffen wird, hat in der Kunst keinen Wert. Sie ist immer unlebendig und vermag nicht unmittelbar anzusprechen. „Persönlich“ heißt ein



Badende Knaben (Gemälde)



Maler nur, wenn er das subjektive Erlebnis vor dem Stoff in seinem Werk sehen läßt; unpersönlich ist er, wenn er den Stoff um seiner selbst willen darstellt oder vorhandene Form unverändert ergreift. Nur die von jedem Individuum immer aufs neue entwickelte Fähigkeit, Stoff in Form zu verwandeln, erhält und erneuert die Kunst. Es ist nicht möglich, sich naiv und hingebungsvoll in den Lebensstoff zu versenken, ohne zugleich Gefühlskraft zu entwickeln; und es ist ebenso unmöglich, tief in die eigene Seele hinabzusteigen und sich ganz vom Gefühl beherrschen zu lassen, ohne zugleich den Stoff, in seinem Eigenleben und in seiner Relation zu einem Ganzen, intensiv zu erkennen. Eines bedingt das andere; es verschmelzen dem Künstler oder dem Betrachter auf einem gewissen Punkte Stoff und Form zu Einheiten. Diese unendlich differenzierbaren Einheiten: sie allein sind die wahren Darstellungsobjekte der Kunst.

Wenn diese, die stets bleibende Werte sind, dem Maler gelingen, so ist seine Arbeit beendet. Doch darf nicht daraus gefolgert werden, daß alle Kunstwerke, in denen Stoff und Form sich organisch zu einem Neuen verbunden haben, auf gleicher Stufe ständen. Der Wert eines Künstlers hängt auch davon ab, welche Teile des Lebensstoffes er in Form zu verwandeln vermag. Es ist die Regel, wovon allein die größten Genies eine Ausnahme machen, daß der Maler nur in einem bestimmten Kreise vollkommene Transfigurationen vorzunehmen vermag. Ein Meister des Porträts ist oft mittelmäßig als Landschafter; ein Künstler, der das Genre beherrscht, entgleist vollständig als Bildner legendarischer Stoffe; ja, mancher Maler, dem die nordische Landschaft vortrefflich gelingt, steht ratlos der südlichen gegenüber. Gerade die mittlere Begabung ist in der Regel für einen bestimmten Stoffkreis prädestiniert und ihr bleiben die höheren Stoffe des Genies unerreichbar. Die Modernen mögen es zwar nicht zugeben, aber es ist doch unabweisbar, daß es auch innerhalb des Lebensstoffes sehr viele Gradunterschiede gibt. Die oft wiederholte paradoxe Behauptung, es sei dem guten Maler gleichgültig, ob er eine Kuh darstelle oder eine schöne Frau, weil beide Modelle nur Vorwände für die Schilderung von Schönheiten der Luft und des Lichtes seien, und weil im Hinblick auf die eigentliche Kunstidee das Eigenleben unwesentlich wäre, ist Atelierweisheit. Gewiß gibt es eine Anschauungsform, der die Impression eines Ganzen so sehr das einzige Ziel der malerischen Schilderung ist, daß es ihr irrelevant wird, ob sich im dargestellten Raum ein Tier oder ein Mensch bewegt, ob eine Architektur darin an sich schön oder

häßlich ist, ob das Licht auf dem Fleisch eines Gesichtes spielt oder auf einem zottigen Fell. Eine solche Anschauungsform ist berechtigt wie jede andere und vermag ein reines Kunstwerk hervorzubringen, das in sich ist wie eine Notwendigkeit. Aber dieses ist nicht die einzige malerische Anschauungsform, wie man heute glauben machen will, sondern eine unter vielen möglichen. Ein gut gemaltes Spargelbund kann sehr wohl auf eine Totalitätsidee, auf ein Ewiges hinweisen; aber damit ist nicht gesagt, daß dieser Stoffwert ebenso hoch steht, wie etwa ein Frauenkörper. Der Adel des Stoffes muß in gewisser Weise immer auch zum Adel der Form werden, weil der höhere Stoff tiefere und leidenschaftlichere Gefühle und in der Folge edlere oder doch wenigstens mannigfaltigere Anschauungsformen hervorruft als der niedere. Freilich: wenn es genau dasselbe Gefühl ist, das hier ein paar Früchte, dort einen schönen Menschen anschaut, wenn die Seele durch das Auge genau dasselbe empfindet (etwa so, daß nur schöne dekorative Fleckenwirkungen wahrgenommen werden und sonst nichts) kurz, wenn Beides gleich gut gemalt ist, so werden die resultierenden Kunstwerke einander an Wert gleich sein. Oder nein: die Früchte werden sogar das bessere Kunstwerk sein, weil eine Anschauungsform, die ihnen völlig gerecht wird, unmöglich zugleich dem Menschen ebenso gerecht zu werden vermag. Der menschliche Körper an sich macht ein Bild nicht in irgend einer Weise wertvoll. Wenn der Künstler aber treu vom Objekt das Gesetz empfängt, wird das höhere Objekt — das eben darum das höhere ist, weil es Produkt vervielfachter Gesetzlichkeit ist — auch die edlere, das heißt: vervielfachte Form verlangen. Daß gut gemalter Spargel stets besser sein wird als eine schlecht gemalte Kreuzigung, bedarf kaum der Erwähnung; aber eine Kreuzigung könnte nie, wenn alle im Stoff liegenden Anschauungswerte herausgeholt werden, ebenso gemalt werden wie der Spargel. Beide Motive können dem Maler Vorwand zu echten Kunstwerken werden; aber während das eine nur einfache Empfindungen verlangt, fordert das andere eine große Summe verschiedenartiger und doch zur Einheit verschmolzener Gefühle.

Es fragt sich bei der Beurteilung eines Künstlers also zuerst, ob er den Lebensstoff überhaupt formal bezwingen kann; und sodann, welche Stoffwerte er zu meistern vermag.

Wenden wir uns mit den Ergebnissen dieser allgemeinen Betrachtung wieder Liebermann zu, um seine Kunst an der Theorie zu messen, so zeigt es sich, daß er die erste Bedingung im Laufe seiner Entwickelung

vollständig erfüllen gelernt hat. Zur Zeit, als die „Gänserupferinnen“ entstanden, konnte er den Stoff noch nicht vollständig überwinden; in der Periode bis etwa um das Jahr 1880, wo vor allem der Einfluß der französischen Vorbilder in Frage kommt, war er immer mehr oder weniger in der Lage Derer, die, von einer fertigen Form ausgehend, rückwärts den Stoff suchen und nicht umgekehrt, wie es sein soll. In dieser Zeit sind auch noch Rückfälle ins nicht formal bewältigte Stoffliche zu verzeichnen; zum Beispiel in dem auf Menzels Einfluß weisenden Bild „Christus im Tempel“. Nach diesen Entwickelungen ist es dem Künstler dann aber von Jahr zu Jahr besser gelungen, selbständig seine Stoffe zu suchen und sie, durch energische und fein disziplinierte Gefühlskraft, in Form umzusetzen. Die Art, wie es geschehen ist, nimmt man wie an Schulbeispielen wahr bei einem Vergleich des „Münchener Bierkonzerts“ mit einem der zahlreichen Bilder Menzels, denen ein ähnliches Motiv zugrunde liegt. Bei dem reflektionslustigen preußischen Detaillisten ist eine ungewöhnlich entwickelte Malkultur fast immer Dienerin des Stoffes geblieben. Die Bilder scheinen nicht gemalt, um ein Gefühl, um die Idee eines Ganzen darzustellen, sondern um ein Potpouri von vielen kleinen und oft kleinlichen Anekdoten zu geben. Der Betrachter kommt nicht über ein zweckvolles Interesse an dem Beginnen der dargestellten Personen hinaus, dergestalt, daß er sich unwillkürlich als Handelnder mit im Bilde sieht, daß hier sein Begehren, dort seine Abneigung, also immer eine mehr materielle als geistige Teilnahme geweckt wird, und daß darum nie die Distanz gewonnen werden kann, die zum Erfassen des Vielerlei in einer Totalitätsidee nötig wäre. Auch auf Liebermanns „Bierkonzert“ wird noch mancherlei erzählt. Beim näheren Hinsehen nimmt man auch dort einzelne aneinandergereihte Genreszenen wahr, die ein halbes anekdotisches Interesse erwecken. Aber man muß dieses Ablenkende doch suchen, um es nur zu finden. Beim Zurücktreten versinkt das Gewoge des Einzelnen in eine alles umhüllende Atmosphäre, das Auge sieht nur noch ein Ganzes, ein glitzerndes Spiel von Licht und Bewegung, und es wird ein Gefühl berührt, das den Betrachter schon oft vor der Natur beglückt hat, das aber vor diesem Kunstwerk erst seiner selbst bewußt wird. Um noch besser zu erkennen, worauf es Liebermann in seinem Streben ankam, und was ihn befähigt hat, in entscheidenden Punkten über Menzel hinauszugehen, vergleiche man mit dem „Münchener Bierkonzert“ dann einen seiner späteren „Biergärten“. Dort ist das Genredetail im Sinne von Menzel oder Knaus vollständig ver-

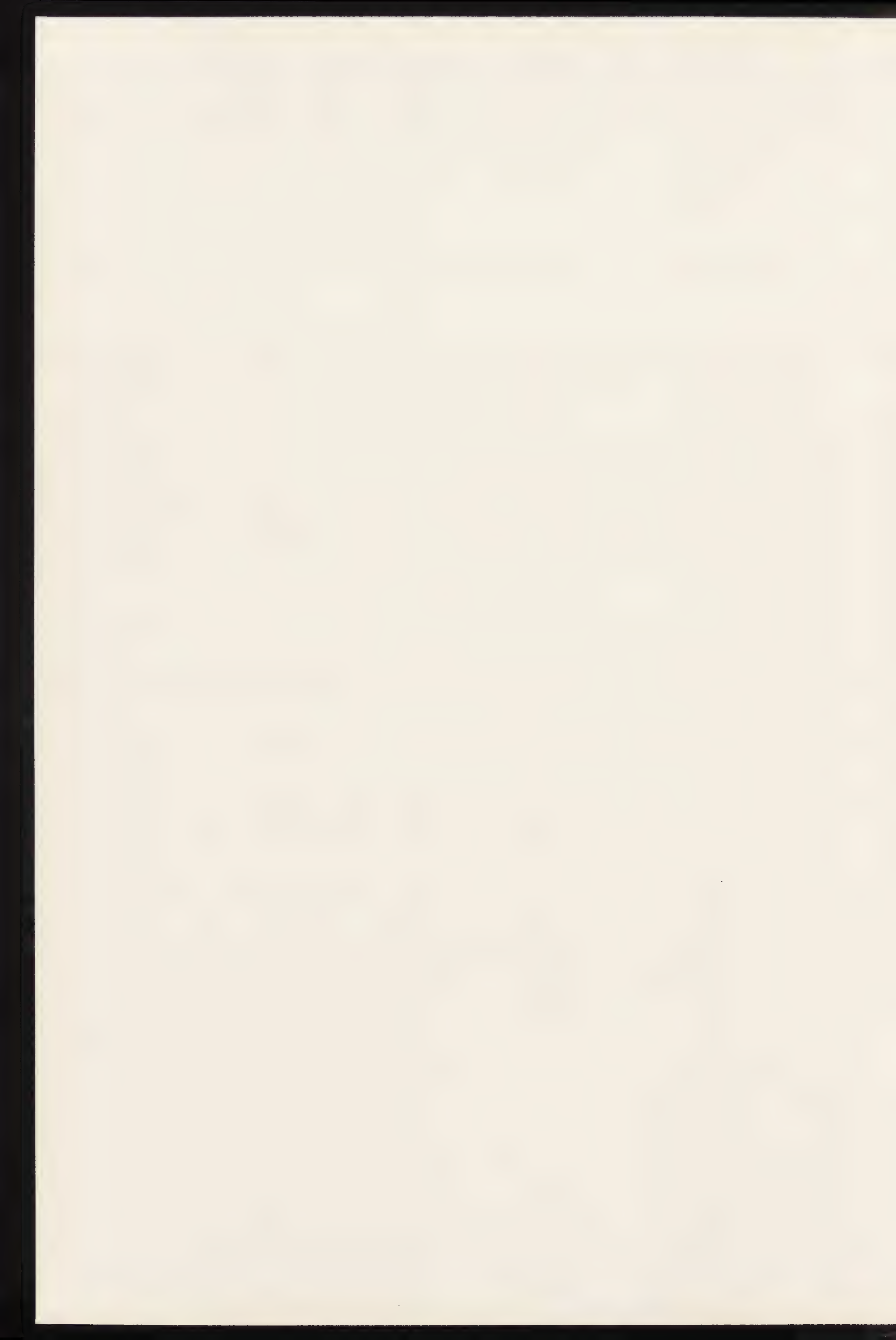
schwunden; dem empirisch gerichteten Sachinteresse bleibt nichts mehr zu tun, und nur ein Betrachter kommt auf seine Rechnung, der die Gefühlswerte einer auf die Wiedergabe von Luft, Licht und Bewegung zielenden Anschauungsform nachzuempfinden vermag. In diesen späteren Biergärten gibt es nicht mehr die berühmten „Volkstypen“, es interessiert nicht im geringsten das Gesellschaftliche in den „Reitern am Strande“, und man denkt gar nicht an die besondere Beschäftigung der auf einer Seilerbahn Arbeitenden. Desto intensiver wird die in solchen Stoffen sich manifestierende Raumpoesie empfunden, desto reiner werden die Bewegungsmotive erfaßt, wofür die Sujets den Vorwand geben, die Schönheiten des Lichtes, die aus dem neutralen Stoff verklärend hervorbrechen.

Aus dem neutralen Stoff! Die Wahl des Neutralen ist nicht nur charakteristisch für Liebermanns Malerei, sondern für die ganze Schule, der er angehört. Die impressionistische Anschauungsform, von deren Wesen noch zu reden sein wird, vermag andere als neutrale oder doch künstlich neutralisierte Stoffe nicht zu verwerten, weil sie nicht das Eigenleben der Dinge, die architektonische Sonderbedeutung der Gegenstände darzustellen beabsichtigt, sondern vor allem Atmosphäre. Nicht nur die Atmosphäre, die optisches Leben erzeugt, sondern auch die geistige, worin alle Objekte relativ erscheinen und die als Symbol einer Notwendigkeitsidee zu gelten hat. Ihr ordnet der Impressionist alle Gegenstände unter; ja, sie allein ist sein wahrer und einziger Stoff. Wie solche Anschauungsform allgemeine Gültigkeit hat gewinnen können, ist im vorigen Kapitel angedeutet worden; auch, daß sie nicht einer willkürlichen Wahl der Künstler entspringt, sondern Produkt eines Zeitschicksals ist. Es bleibt dem Maler nur eine Behandlung und Verinnerlichung des schlechthin unbedeutenden Stoffes, weil der moderne Zweifler den großen Sujets, den an sich bedeutenden Stoffen ausweicht — denn er fürchtet durch sie, die er nicht groß bezwingen kann, zur Theatralik verleitet zu werden — und weil sich auch aus mehr äußeren, bereits angeführten Gründen die Verwendung anspruchsvoller Stoffe in der bürgerlichen Kunst verbietet. Da die Stimmung zum Gegenstand des Studiums gemacht wird, muß das Gegenständliche notwendig neutral sein; denn auch im Kunstwerk kann der Maler unmöglich zweien Herren dienen.

Das alles gilt auch für Liebermann. Sein neutrales Stoffgebiet ist ihm zur Hälfte von den Verhältnissen, worin er lebt, angewiesen worden; zur andern Hälfte aber auch durch die Begrenztheit seiner Individualität,



Lawn-Tennis (Gemälde, 1901)



die mehr intensive als extensive Eigenschaften hat. Er nennt einen nur relativ engen Stoffkreis sein eigen, und man spürt überall dort am deutlichsten die Grenzen seiner Kunst, wo er dem höheren Eigenleben gegenübertritt. Das tut er freilich sehr selten, weil er, wie Wenige, den rechten Instinkt dafür hat, welchen Stoff er bezwingen kann, und weil er sich vorsichtig innerhalb dieser Grenzen hält. Gefährlich wird ihm darum zuweilen das Porträt; denn als Bildnismaler darf er das Modell weder frei wählen, noch durch seine subjektive Anschauungsform terrorisieren. Auch als Porträtist gelingt ihm das Meisterhafte, besonders in den letzten Jahren; doch zeigt er auf diesem Gebiete nicht die gleichmäßige Sicherheit, die er Stoffen gegenüber verrät, worüber er souverän erhaben ist. Die individualisierte Einzelpsyche geniert ihn oft ein wenig; Menschenmengen dagegen, die für ihn nur ein Bewegungs- oder Raummotiv sind, gelingen ihm vortrefflich; und wo er geistig die Distanz nehmen kann, wie vor der Landschaft, im Interieur, wird er des Stofflichen stets absolut Herr. Er sucht mit Fleiß Objekte, die seinem Gefühl für das Leben im Raum, von Licht und Farbe dienen können und meidet solche, die seine seelische Impressionsbereitschaft durch Sonderansprüche verwirren. Man darf sich die Tätigkeit der Maler nicht nur so vorstellen, daß sie zufällig sich bietende Stoffe kraft eines anschauenden Gefühls in Form verwandeln, sondern auch so, daß jeder einzelne, auf Grund seiner subjektiven Gefühlsanlage, für die künstlerische Bearbeitung bestimmter Stoffarten besonders disponiert ist, und daß jeder darum solche Gegenstände aufsucht, von denen er fühlt, daß ihnen Stimmungswerte eigentümlich sind, die seiner Gefühlsdisposition entsprechen. Das gilt nicht nur für die grobe Einteilung, die den einen Maler das Stilleben, den andern das Bildnis und einen Dritten die Landschaft bevorzugen läßt, sondern mehr noch für die Erscheinungen, daß ein Maler etwa ganz bestimmte Objekte und Beleuchtungen in seinen Stillebenmotiven bevorzugt, und daß mancher Landschafter Jahr für Jahr denselben begrenzten Landstrich wieder aufsucht. Auch dann wieder aufsucht, wenn er durch die Nachfrage auf dem Kunstmarkt oder durch eine besondere allmählich erlangte Spezialistenübung nicht dazu verführt wird. Liebermann hat sich in dieser Weise die Landschaft und die Menschen Hollands erkoren, weil er dort etwas Verwandtes fand, weil sein Gefühl sich dort am reinsten als Resonator der schon im Stoff liegenden Kunstelemente erwies. Die öden Dünen, die alten Seestädte mit den charakteristischen Straßen, die auf weiten, flachen Ebenen arbeitenden Menschen, die stillen Höfe der

Stifte und Schulen und endlich vor allem die feuchte, einhüllende und einigende Atmosphäre des Küstenlandes: das alles sprach deutlicher als etwas anderes zu ihm und forderte seine Eigenart zu Manifestationen auf. Der von Paris Kommende und zur Selbständigkeit Erwachende fand in diesem Lande Rembrandt's und Frans Hals' am deutlichsten Gegenbilder der ihm eingeborenen Impressionsart, und es wurde ihm dort verhältnismäßig leicht, Anschauung in Form zu verwandeln. Den nicht neutralisierbaren, an sich schönen Stoff flieht er scheinbar. Im Häßlichen oder Gleichgiltigen die Lebenspunkte und darin das Schöne zu zeigen, das allem Lebendigen eben um seines Lebens willen anhaftet, ist seine ganze Künstlerlust. In diesem Aufsuchen der gebrochenen, leidenden Schönheit ist er ganz ein Zögling des modernen sozialen Lebensgedankens. Er sucht zu demonstrieren, wie das trivialste Objekt, und sei es ein Schweinekoben, im Lichte eines immaterialisierenden Gefühls schön, poetisch, ja hier und dort sogar romantisch erscheinen kann. Das an sich Bedeutende geniert ihn vielleicht nur darum, weil es Empfindungen in ihm weckt, woran der Intellektuelle nicht recht glaubt, oder weil er fühlt, daß es einer andern Kraft bedürfte, um es mit derselben Meisterschaft zu erhöhen, wie er das Unbedeutende erhöht. Das Schöne muß er gewissermaßen erst häßlich machen, um das Bedeutende in seinem Sinne daraus hervorzuholen. Keine andere Anschauungsform vermag er anzuerkennen, als die ihm vom Schicksal eingeborene, keine andere Erhabenheit zu fühlen, als die passiv groteske, keine andere Schönheit zu lieben, als die charakteristische. Bringt Madame Récamier in Liebermanns Atelier, und er wird ein Etwas daraus machen, daß alle Verehrer von Frauenschönheit aufschreien. Aber was er bietet, wird trotzdem immer Bedeutung haben. Er wird nicht das Engelsgesicht dieser amoureusen Frau malen, auch nicht ihr Dirnengesicht — jeder Mensch hat ein Dutzend und mehr „Gesichter" — wie Daumier oder Lautrec es vielleicht getan hätten; sondern er wird nur studieren, wie sie als Objekt unter der Einwirkung von Luft und Licht, aufgesogen sozusagen von der Gewalt des Raumes und der Atmosphäre, erscheint. Darin liegt sicherlich eine Art von Beschränktheit; zugleich aber auch weise Beschränkung angesichts der Grenzen, die Zeit und subjektive Anlagen dem Künstler gezogen haben.

Hier und da hat Liebermann einmal versucht, diese Grenzen zu durchbrechen. Niemals leidenschaftlicher als mit dem Bild „Simson und Dalila". Auch ihn, der so gern das Dogma von der Gleichgültigkeit des



Biergarten (Radierung)

(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)





Kleine Straße in Naarden (Zeichnung, 1901)





Badende Knaben (Radierung, 1896)

(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)





Reiter am Strande (Gemälde, 1901)



Stoffes verkündet, hat es heimlich und lange gelockt, den „großen“ Stoff zu bilden, zur Legende zu greifen und damit auf seine Art zu versuchen, was Künstlern wie Thoma oder Klinger so oft verderblich geworden ist. Auch er hat mit dem Resultat dieses Wollens in wesentlichen Punkten enttäuscht, wenn auch in ganz anderer Weise wie jene Neuromantiker. Für das heute so problematische Unternehmen hat er die einzig wirksamen Mittel gewählt und ist weit genug gekommen, um neue Möglichkeiten ahnen zu lassen; aber nicht weit genug, um den Stoff irgendwie zu erschöpfen. Kraft und Unzulänglichkeit sind zu gleichen Teilen in seinem Bild enthalten; ohne einen Schritt von seinem Kunstprinzip abzuweichen, ist es ihm gelungen, eine gewisse, wenn auch nicht verinnerlichte Monumentalität zu erzielen. Vor allem durch die jäh diagonal in den Raum schießende Bewegung des nackten Frauenkörpers, der gegen den formlosen Fleischknäuel des schlafenden Simson seltsam hell und kreischend absticht. Die Roheit des geschlechtlichen Moments ist phrasenlos zum Ausdruck gebracht; konsequent ist der Stoff alles biblischen Farbenlackes entkleidet und charakteristisch ins Profane gezerrt. Aber doch bleibt die Auffassung hinter dem Sujet, das ein Menschheitssymbol geworden ist, zurück; es fehlt die Distanz, weil der Künstler seiner eigenen neuartigen Auffassung zu nahe steht und modern lebendige Modellanschauung gibt, angewandt auf einen großen Stoff, anstatt Anschauung des Stoffes selbst. Hier zeigt es sich, was die Hilfe der Zeit bei der Stoffwahl des Malers bedeutet. Die Künstlergeschlechter, denen eine Fülle von lebendigen Sagen, religiöser oder historisch legendarischer Natur überliefert wurden, waren im ungeheuren Vorteil den Künstlern der Gegenwart gegenüber, die im religiösen und sozialen Nihilismus fast alle überlieferten Sujets von Bedeutung als leere Hülsen betrachten. „Sage ist Geschichte, die bereits durch die Volksphantasie umgebildet worden, bereits durch dieselbe hindurchgegangen ist“ (Vischer). Es ist schon eine Entmaterialisierung, was dem Maler bedeutender Epochen mit den Legendenstoffen geboten wurde, und wenn er die ihm vor das geistige Auge geführten Bilder großer Art in adäquate malerische Anschauung umzusetzen vermochte, das heißt: wenn er die Legende gleichnishaft in seinem Lebensmilieu lebendig werden sah, wenn ihm das Vergangene zur Gegenwart wurde, so daß er sein eigenes Leben im Lichte großstilisierter poetischer Ideen sah, so mußte ihm, dem Heutigen gegenüber, notwendig die größere Form gelingen. Nicht einmal nur um Legendenstoffe handelt es sich, sondern um alle Bildungen, die Produkte

einer sozialen Kultur sind, und worin sich eine Ueberwindung der rohen Notdurft zugunsten ästhetischer Formen kundgibt. Wie sehr das Kostüme die Ziele des Malers unterstützen kann, veranschaulichen die Porträts von Tizian und Velasquez, oder Bilder aus der Heiligengeschichte von Rembrandt. Wie Schiller einst fein in einem Brief an Goethe bemerkte, daß der Vers mit dichten helfe, so kann man auch sagen, das Kostüme, die Legende, kurz der schon veredelte Stoff hilft mit malen. Alles, was heute „Gehalt“ genannt wird, und wovon wir in den Kunstdebatten soviel, als von dem angeblichen Ziel jeder Kunstübung hören müssen, ist recht eigentlich der Geist der überlieferten, inhaltvollen Sujets oder der sozial erhöhten Stoffe. Daß die Malerei dauernd auf diesen Gehalt nicht verzichten kann, beweist nichts so sehr wie der Umstand, daß gerade bei den leidenschaftlichsten Persönlichkeiten unserer Malerei der Versuch nicht ruhen will, „große“ Stoffe zu konstruieren, da diese sich von selbst nicht mehr anbieten. Zum Schaden der Malkunst, die diesen ungeheuren Anstrengungen für etwas, das Voraussetzung sein muß, nicht gewachsen ist. Da historisch entwickelte, auch innig geglaubte oder für moderne Umdeutungen geeignete Legenden ganz fehlen, machen sich genialische Individuen wie Böcklin oder Klinger daran, solche Legenden dichtend zu erfinden. Das gelingt nicht und kann nie in befriedigender Weise gelingen, weil der Einzelne unmöglich zu vollbringen vermag, was Sache eines ganzen Volkes, einer Zeit ist. Durch diese Anstrengungen an falscher Stelle gerät die Malerei auf Abwege, weil sie zur Dienerin einer, wenn auch erhabenen Stoffidee gemacht wird, zum ausführenden Organ ringender Sujetgedanken; weil der große Stoff leicht Selbstzweck und Endziel wird und dadurch eine unerfreuliche und mehr oder weniger unkünstlerische Vermischung von Poesie, Philosophie und Malerei entstehen muß.

In diesen Fehler der dichtenden Romantiker ist Liebermann bei seinem Versuch nicht verfallen. Er hat einen der wenigen Stoffe des alten Testaments gewählt, die sich zur Not noch in moderne Lebensbegriffe übersetzen lassen. Ferner ist er von einer Anschauungsform ausgegangen, hat nicht von einer abstrakten Gedankenhöhe herab die Naturalisation gesucht, sondern das Natürliche zum legendarischen Symbol zu erhöhen sich bemüht. Aber wenn man zweifeln darf, daß selbst dem Genialsten auf diesem allein legitimen Wege heute etwas Vollkommenes hätte gelingen können, weil sich auch der Simsonstoff dem Künstler nicht als durch die moderne „Volksphantasie hindurchgegangen und von ihr um-

gebildet“ freiwillig anbietet, so macht Liebermanns Eigenart es doch gewiß, daß es seiner Kunst versagt ist, rembrandtische Höhen zu erklimmen. Dazu hat der Künstler nicht genug geniale Einbildungskraft.

Damit ist nun das Wort ausgesprochen, worum sich in den Ateliers immer wieder die Diskussion dreht. Auch Liebermann hat seine Stimme in diesem Streit geistvoll hören lassen. Wenn er aber der Wahrheit auch in manchem Punkte sehr nahe gekommen ist, so mußten seine Argumente doch notwendig dort versagen, wo er selbst als Maler versagt. Denn es ist das Schicksal aller von schaffenden Künstlern ausgesprochenen Kunsttheorien, daß darin nur das Prinzip als das Höchste anerkannt werden kann, das der Argumentierende für sein eigenes Schaffen aufgestellt hat; er müßte ja sonst sich selbst verneinen. Der Kunstrichter ist, als ein praktisch Unbeteiligter, an solche Schranken nicht gebunden und er vermag darum zu resümieren, wo die Subjektivitäten gegeneinander stehen. Die, deren Meinung Liebermann vertritt, sind ganz im Recht, wenn sie den Romantikern bestreiten, die auf ein „gehaltvolles“ Sujet gerichtete Erfindungsgabe habe mit der Einbildungskraft des Malers zu tun. Aber es gilt hier mehr als sonstwo, genau in den Begriffen zu sein. Wenn die so entwickelte Phantasie für den Maler eher verderblich als fördernd ist, so ist sie es doch nicht für die Malerei. Der bedeutende Stoff, das gehaltvolle Sujet, die, es wurde schon gesagt, dauernd unentbehrlich sind für die Malerei, sind Produkte der Einbildungskraft ganzer Völker und Epochen, Resultate der sozialen Gemeinschaftsphantasie. Das Individuum jedoch, das solche Gedankenbildungen der Allgemeinheit für sich allein hervorbringen will, endet stets, weil ihm dann zur Formbildung nicht genügend Kraft bleibt, in Phantasterei und romantischer Formlosigkeit oder im kalten Formalismus. Wenn der Künstler aber den Irrtum vermeidet, als Maler zu dichten, beweist er noch nicht malerische Einbildungskraft. Diese besteht nicht darin, unwirkliche Dinge als poetisch möglich vorzustellen; aber auch nicht allein darin, ein vor Wirklichkeiten erzeugtes Gefühl formal einzukleiden. Wäre dieses der Fall, so müßten alle gut gemalten und wahr empfundenen Bilder gleich viel Phantasie enthalten. Die malerische Phantasie, aber auch nur sie, ist vielmehr die Fähigkeit, das Wirkliche ins Licht der Notwendigkeit zu setzen und die Empfindung beim Betrachter zu erzeugen, die Hebbel dahin definiert hat, daß sie nicht sagt: es kann so sein, oder: es ist so, sondern: es muß so sein. Um das zu ermöglichen, muß es dem Maler gelingen, jede Erscheinung zu einer aus dieser Erscheinung ge-

wonnenen Totalitätsidee, zu einem umfassenden Weltgefühl in Relation zu bringen und so hinter dem Einzelfall die Aussicht ins Unendliche zu veranschaulichen. Ein Maler kann sehr wohl tiefes Gefühl für die Erscheinungen haben und es getreulich in Kunstform verwandeln, ohne daß der Einzelfall, den er schildert, doch auf alle ähnlichen Fälle hinweist und alles Verwandte in sich schließt. Was ihn an der letzten Vertiefung dann hindert, ist Mangel an Einbildungskraft. Das sogenannte Wesentliche betont jeder rechte Künstler in seinen Werken und er unterdrückt das Nebensächliche. Aber es kommt darauf an, was als das Wesentliche oder Nebensächliche vom Künstler empfunden wird. Entscheidend dafür ist allein die Tiefe, Reinheit, Leidenschaft und Ursprünglichkeit der Gefühle, die Fähigkeit, diese Gefühle nach ewig gültigen Gradwerten zu ordnen, und der Reichtum der Assoziationskraft; kurz, um alle diese Eigenschaften in einem Wort zusammenzufassen: die Einbildungskraft. Nur dem in diesem Sinne Phantasievollen gelingt es, aus dem Stoff alle darin liegenden Möglichkeiten herauszureißen; während der Phantasiearme immer nur einige dieser Möglichkeiten deutlich und rein darzustellen vermag. Um auf einen bereits benutzten Vergleich zurückzukommen: der Maler, der eine Kreuzigung ebenso anschaut wie ein Bund Spargel, kann ein untadelhaftes Kunstwerk schaffen. Denn der Mensch vermag selbst diesen dramatischen Vorgang stillebenhaft anzuschauen. In welcher Weise vermöchte er nicht anzuschauen! Aber der Rest von Möglichkeiten, der dann im Stoff bleibt, ist so groß, das Wesentliche im höheren Sinne ist so wenig erfaßt, daß von einer dauernden Allgemeingültigkeit nicht gesprochen werden darf. Der große, schon veredelte und poetisch erhöhte Stoff verlangt die adäquate, das ist: die alles, oder doch den Hauptgehalt erschöpfende große Form. Diese vermag lebendig neu nur ein Künstler zu schaffen, der mittels der Einbildungskraft alle in solchem zentralen Sujet ruhenden Anschauungswerte erkennen und organisieren kann. Hat er diese geniale Fähigkeit, so beherrscht er zugleich alle Stoffe weniger komplizierter Art, und es erklärt sich in dieser Weise der Stoffreichtum, der für das Genie charakteristisch ist.

Auch hier hängt es wieder zur Hälfte von den Konstellationen der Zeit ab, welchen Rang der Künstler einnimmt. Eine phantasievolle Zeit erzieht phantasievolle Maler, weil ihre Stoffe die tiefere Bildnerkraft fordern; und eine Epoche wie die unsere, deren Gemeinschaftsgeist es an Einbildungskraft fehlt, und die darum keine großen Aufgaben zu stellen



Selbstporträt (Gemälde, 1902. Florenz, Uffizien)



hat, läßt auch die malerische Phantasie sich nur einseitig entwickeln. Zur andern Hälfte freilich hängt es auch von der Veranlagung der Maler ab, in welcher Weise sie den sich heute bietenden schwierigen und profanen Lebensstoff formal bewältigen. Was Daumier, Millet oder Degas vor Liebermann voraus haben, ist die stärkere Einbildungskraft. Der Umstand, daß unserm deutschen Meister die Totalitätsidee mehr als Reflex entsteht, bringt es mit sich, daß er die Erscheinungen selten mit allen Möglichkeiten, in ihrer ganzen Tiefe erschöpft, und daß er einem großen Stoff wie „Simson und Dalila“ mehr schuldig bleiben muß, als unsere Zeit es bedingt. Ihm gelingt immer die formale Einkleidung eines Gefühls; aber dieses hat dabei nicht immer die höchste symbolisierende Kraft. Das lebendige, versinnlichte Symbol — nicht die naturalistisch eingekleidete Allegorie — ist aber das eigentliche Produkt der Einbildungskraft. Wie Gott — nach Kant — nicht anders darzustellen ist, es sei denn in einer kindlich anthropomorphistischen Weise, als symbolisch, das heißt: mittels Analogien, so können auch Weltgefühle, diese heimlichen Motive jedes Kunstwerkes, nicht direkt, sondern nur analogisch, durch eine Art von Indizienbeweis ausgedrückt werden. Wo Liebermann es unternimmt, dieses zu tun, läßt ihn der Stoff, der so betrachtet freilich nur Vorwand ist, nie ganz los. Dieser Künstler verwandelt ihn in Form; aber nicht in eine höchst mögliche Form. Er überwindet das Einmalige, Zufällige und gibt das charakteristisch Typische, doch ist es immer auch ein Typisches im sozialen, also zeitlich begrenzten Sinne. Der Standpunkt ist oft zu nahe am Objekt, und es kommt darum nicht immer das höchste Gefühl der Befreiung auf, das nur in der Distanz gewonnen wird. Liebermann erhebt die Betrachter über den Stoff, so daß diese ihn vollständig übersehen; nicht immer aber so hoch, daß sie über ihn hinweg in die Ewigkeit schauen. Auch daß er mit Vorliebe den niederen Stoff wählt, so gerne das streng national determinierte Holländische sucht, nicht Weltstoffe, ist ein Beweis hierfür. Die „Netzflickerinnen“ bleiben, bei allem phrasenlosen Pathos, holländische Mädchen; Millet wuchsen seine französischen Hirtinnen zuweilen zu sibyllinischen, zeitlosen Wesen empor.

Das alles beweist nicht das geringste gegen die Qualität der in sich geschlossenen Kunst Liebermanns, sondern zeigt nur, wie diese Malerei innerhalb der Weltkunst zu plazieren ist. Daß man bei der Beurteilung dieses Künstlers zu den höchsten Vergleichen und grundlegenden Theorien greifen muß, spricht am besten für seine Bedeutung. Für seine Bedeutung

innerhalb des Gebietes einer modernen Genrekunst. Er, der Ueberwinder Dessen, was man noch heute allgemein unter Genremalerei versteht: des Anekdotischen, Illustrativen, ist zugleich in Deutschland der erfolgreichste Genremaler in einem besseren Sinne geworden. Nämlich im Sinne der alten Holländer, die auch Szenen des täglichen Lebens aus ihrer Umgebung abschilderten, die aber die Form höher stellten als den Stoff, ja recht eigentlich nur der Form wegen malten, wenn sie es der Gegenstände wegen zu tun schienen, und die mit ihrem bescheidenen Beginnen die Basis schufen, von wo die höhere, geniale Einbildungskraft eines Rembrandt ausgehen konnte. Wir vermögen uns eine Genrekunst kaum anders vorzustellen, als aus einer Abhängigkeit von den Gegenständen der Umgebung, aus derbem Stoffinteresse hervorgegangen, weil uns selbst relativ so hochstehende Künstler wie Menzel oder Knaus daran gewöhnt haben. Die alten Holländer aber sowohl wie die Schule der Impressionisten, der Liebermann angehört, lehren, daß die Bedeutung der Objekte keineswegs unterdrückt wird, wenn diese sich in der künstlerischen Formbildung verwandeln, sondern daß ihr eigentliches Wesen, ihre Seele erst recht eigentlich dann zutage tritt. „Manches müssen wir erst von uns stoßen, bevor es uns nahe kommen kann." Wo ein inniger Mensch, aber eine mittelmäßige Malernatur wie Knaus die Objekte einfach abkonterfeit, nachdem er sie einer erzählenden Idee, einer Situation angepaßt und mit akademischen Mitteln die Dissonanzen des Stoffes beseitigt hat, da erlahmt das Interesse, sobald die Handlung begriffen worden ist, beinahe so geschwind, wie das Interesse bei einer Straßenszene nachläßt, wenn der Vorgang abgetan ist. Die dem Stoff lose und notdürftig verbundenen Kunstformen vermögen den Betrachter nicht zu fesseln, weil sie nicht das Gefühl, sondern nur Empfindungen für äußere ästhetische Reize berühren. Vor einem Bild von Liebermann dagegen läßt der Stoff zuerst ziemlich kalt. Man verweilt der Form wegen, die unmittelbar frappiert; aber während man sie genießt, sieht man sich unmerklich tief in den entmaterialisierten Stoff hinein, sieht ihn im Lichte des liebenden Gefühls des Malers und lernt ihn ebenfalls in einer höheren und besseren Weise lieben, als man es jemals vor einem Bilde von Knaus vermöchte. Und darin besteht nun der neue oder vielmehr endlich wiedererrungene Wert der Genremalerei, deren führender Meister in Deutschland Liebermann ist: daß sie die Erscheinungen unserer Umgebung nicht mehr verdoppelt, indem sie sie abmalt oder sie zum Geschichtenerzählen benutzt, die nur

vagem Unterhaltungsbedürfnis dienen, sondern daß sie diese Erscheinungen im Lichte einer Wahrheit und Schönheit zeigt und zu ihnen eine bleibende Liebe erweckt. Die Distanz, die jeder Betrachter so zum gemeinen Lebensstoff nehmen muß, rückt ihm die vertrautesten Dinge in eine höhere Bedeutung; mit denkendem Genuß lernt er das Alltäglichste betrachten, und die Folge ist eine nicht geringe Bereicherung. Wer Liebermanns Kunst zuerst kennen lernt, ist geneigt, den Maler für einen kalten Naturbetrachter zu halten, dem der Stoff gleichgültig und nur Vorwand ist für „technische“ Experimente. Je besser man aber die Kraft und Reinheit seiner Form erfaßt, desto mehr fühlt man auch, mit welcher Liebe, Keuschheit und Hingebung die Objekte angeschaut worden sind und wie sehr der Maler sie in einer Allen zugänglichen Weise beseelt hat. Niemals hat die illustrative Kunst eines Knaus — der immer wieder als Beispiel genannt wird, weil er der Besten und Ernstesten einer aus der Gegenrichtung ist — nur annähernd so starke Beziehungen zwischen Stoff und Betrachter knüpfen können, wie es Liebermann mit dem „Altmännerhaus“, mit der „Bleiche“ den „Reitern am Strande“, dem „Sonntag in Laeren“ mit den meisten seiner Werke gelungen ist; nirgends hat ein germanischer Genremaler der Gegenwart im Sinne einer deutschen Heimatkunst eindringlicher zu wirken vermocht.

In einem gewissen Sinne ist auch ein großer Teil des französischen Impressionismus zugleich Genremalerei und Heimatkunst. Auch dort hat es sich gezeigt, wie die Dinge dem Künstler ihr Inneres hergeben, wenn er nichts von ihnen verlangt. Die Impressionisten haben durch die Einordnung der Gegenstände in Stimmungen, durch die relative Betrachtungsweise alles Eigenlebens die unmittelbar zweckvollen Beziehungen zum Stoff gelöst, um in gewisse Entfernung zurücktreten zu können. Ihre Liebe gilt nicht dem Einzelnen, nicht dem Grashalm, der Wiesenblume, dem Bauernhaus, dem alten Mütterchen oder dem schattigen Wald; sie sucht sich vielmehr Nahrung in einer lebendig sinnlichen Totalitätsidee, die alles Einzelne umfaßt, worin alles Sonderleben hingebungsvoll aufgeht. Da jedoch die Atmosphäre gegeben wird, worin das Gegenständliche allein vorgestellt werden kann, und da dieses Atmosphärische wiederum nur an den Gegenständen darstellbar ist, so werden diese zu den Trägern der Stimmungen und scheinen deren Zweck zu sein, wo sie doch nur ihre Mittel und Ausdruckshieroglyphen sind. Die Objekte leihen ihre Formen und Farben der Totalitätsidee; aber während diese zu ihren Zwecken

damit wirtschaftet, setzt sie auch die von den Form- und Farbenwerten untrennbaren Objekte in eine bedeutungsvolle Relation zum Ganzen, und der im Schauen ergänzenden Phantasie des Bildbetrachters werden Form und Stoff zu etwas Untrennbarem. Da die Pariser Impressionisten nun fast ausschließlich Motive aus ihrer nächsten Umgebung genommen haben, da ihnen fast jeder Stoff des gegebenen Milieus gleich gut war, um die allgegenwärtige Schönheit der Lebensstimmung aufzuzeigen, und da der heimatliche Stoffkreis darum als der zunächst liegende gründlich abgewandelt wurde, ist als Resultat eine intime Heimatkunst entstanden, die die alltäglichsten Dinge in nie gesehener Art beseelt. Maler wie Manet, Monet Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, oder Zeichner wie Lautrec und Forain haben die Seinelandschaften in der Stadt und in der Umgebung geschildert, haben Straßenszenen, Kirchen, Brücken, Restaurants, Interieurs, Bordells, Ballsäle, Cafés, nächtliche Straßen, das Treiben im Bois de Boulogne und im Luxembourggarten, Typen des Lasters, der Armut, der Eleganz, Charaktere aus dem Bürgertum und Proletariat gemalt; und alles das in den wechselnden Beleuchtungen des Tages, der Dämmerung oder der künstlich erhellten Nacht, in dem farbigen Zauber der Wetterstimmungen, alles einer Wahrheitsidee, einem anschauenden Weltgefühl untergeordnet, die das Häßliche und Neutrale schön machen. Vor ein paar hundert Jahren haben die Holländer bereits prinzipiell dasselbe getan; wenn sie auch ein anderes Verfahren hatten und ihrer ganzen Determination nach haben mußten, als die Impressionisten.

In dieser Weise ist auch Liebermann ein Heimatkünstler geworden, ohne es zu wollen. Ja, gerade weil er es nicht wollte. Denn wohltätige Wirkungen unvorhergesehener Art ergeben sich aus jeder ehrlichen und konzentrierten Tätigkeit. Heute ist das Wort Heimatkunst ja ein Schlagwort geworden, ein Programm. Nicht von malkünstlerischem Wollen, sondern von politischen, ethischen, poetischen oder sozialen Tendenzen geleitet, versuchen Die, die sich heute selbst den Titel Heimatkünstler verleihen, mit den Mitteln der Malerei pädagogisch konservative Heimatlehren zu verbreiten. Nie gehen sie von lebendigen Anschauungen aus, also auch nie von den inneren Notwendigkeiten des natürlichen Gefühls, sondern immer nur von tendenziös gefärbten Begriffen. Da sie nach vorherbestimmter Richtung lehrhaft wirken wollen, malen sie etwa eine Burgruine in sentimentaler Abendbeleuchtung, einen geigenden Arbeiter in der Dämmerung oder ein Bauernhaus mit einem Storchnest; und jedesmal



Polospiel (Gemälde, 1903)



gelten ihnen solche und ähnliche Stoffe an sich als das „Heimatliche“ oder doch als Allegorien dafür. Sie haften fest am Was, am Stoff; dieser ist Ausgang, Endziel ihrer künstlerischen Bestrebungen. Sie malen nicht, was sie selbst anschauend gefühlt haben, sondern was sie wünschen, daß der Betrachter fühlen soll, und entfernen sich damit weit von der Voraussetzung alles natürlichen Kunstschaffens. Dabei fühlen sie und ihre Bewunderer sich als sittlich Ueberlegene und blicken verächtlich auf „Techniker“ wie Liebermann. Der verstehende Kunstfreund aber erkennt bald, daß ihm anstatt wahrer Empfindung, deren Deutung vielfältig ist, eindeutige, langweilige Allegorisierungen vorgesetzt werden, leere Hülsen, die reichen Gehalt glauben machen, rohe Effekte, die über den Mangel malerischer Werte hinwegtäuschen wollen. Diesen heute so mächtigen Volkslehrern von der Palette gegenüber ist Liebermann der echte Heimatskünstler.

Nur selten ist es in dieser Epoche der Begrenzungen gelungen, das über solche erneuerte Genrekunst Hinausgehende zu gestalten. Einige Figuren der Milletschen Kunstwelt recken sich mit michelangelesken Gebärden über dieses bürgerliche Niveau empor, Manet läßt in seinen monumentalen Hauptwerken die Sphären der edelsten Genrekunst hinter sich, Courbet sprengt die Grenzen kraft einer leidenschaftlichen Empfindungsstärke und Degas nimmt so weite Distanz, daß der Stoff sich im ewig Gültigen zu verlieren beginnt. Als Basis dient aber immer die heimatstarke und internationale Genremalerei, mit ausgesprochenen Zügen sozialer Charakteristik. Deren typischer und bedeutendster Vertreter in Deutschland ist Liebermann. Wir sehen in ihm einen Beherrscher des Stoffes und doch auch einen davon Abhängigen; einen Künstler, der sich der ihm von den Zeitverhältnissen und seiner Natur auferlegten Schranken bewußt ist und innerhalb scharf gezogener Grenzen eine hohe Meisterschaft erlangt hat, der aber diese Grenzen doch auch zuweilen peinlich empfindet und sie erweitern möchte. Einen der seltenen Menschen, die durch das Bewußtsein ihrer Bedingtheit, ihrer Abhängigkeit innerlich frei werden und die Form im Stoff finden, den Stoff in der Form überwinden, weil sie die göttliche Einheitsidee ahnen, die nichts von dem menschlichen Begriffsdualismus weiß.





Simson und Delila (Gemälde, 1903)

(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)



DIE IMPRESSION



Nach der Beschäftigung mit den Fragen des Was bleibt die Untersuchung des Wie als das Wesentliche des ästhetischen Problems. Die Forderung, der Künstler müsse, um nur einer zu heißen, den Stoff restlos in Form umwandeln, gilt für alle Länder und alle Zeiten. Dem besonderen Fall, der in Verbindung mit Liebermann steht, kommt man näher, sobald der spezielle Stoffkreis der Gegenwart und das Verhältnis des modernen Künstlers dazu betrachtet wird, wie es im vorigen Abschnitt geschehen ist. Um aber die besonderen Charakterzüge der Konvention, worauf Liebermanns Talent sich stützt, zu erkennen und zu begreifen, wodurch sich die Form der Heutigen von der aller andern Zeiten unterscheidet, bedarf es einer Untersuchung darüber, wie das formbildende Gefühl der Heutigen beschaffen ist.

Dem einzelnen Maler ist es unter keinen Umständen möglich, die Arbeit der Transfiguration völlig aus sich selbst zu vollbringen. Dazu ist immer, neben dem bildenden Vermögen der Persönlichkeit, noch eines nötig: eine allgemeine Stilidee. Diese erst legitimiert das Einzelstreben, denn sie macht es fähig, das Individuelle auszudrücken. Unaufhörlich finden Wechselwirkungen statt: während die allgemeine Stilidee dem Künstler Führerin ist, lebt sie zugleich von seiner besten Kraft; und diese Kraft wieder stärkt sich immer von neuem an der allgemeinen Idee. Eine solche Gemeinsamkeitsidee ist, trotz aller individuellen Genialität, der eigentlich bewegende Geist der Kunst. Außerhalb ihres Bereiches kann es ein Schaffen von bleibendem Wert nicht geben, denn sie beruht nie auf Willkür, sondern ist die Summe aller Zeitenergien — deren Anwälte die Künstler sind —, aller schaffenden Triebe, die in einem Volke, einer Rasse lebendig der Zukunft entgegen wirken. Stil, im rechten Wortsinn, ist nie etwas Gewolltes oder bewußt Konstruiertes; es stellt das Müssen der Zeit dar, um an einen bereits gebrauchten Ausdruck anzuknüpfen. Die Stilidee eines Volkes

ist sein Charakter und sein Schicksal. Der einzelne Künstler kann ihr darum nur auf Gefahr der Selbstvernichtung völlig entfliehen; es bleibt ihm nichts Besseres, als sich und seine Kraft dem mächtigeren Einfluß strebend hinzugeben.

Für die Künstler gibt es immer nur einen einzigen Weg, um die in Allen latent vorhandene Stilidee künstlerisch auszudrücken. Einen Weg, der freilich breit genug ist, um allen Individualitäten Spielraum zu gewähren, der aber sie alle doch auch zusammenhält und nie den Konnex verloren gehen läßt. Da jedes Gefühl seine prädestinierte Form hat, die es aufzeichnet, wie die Thermometerkurve die Temperaturschwankungen, da jede Linie eine transfigurierte Kraft ist, jede Farbenkombination einer Empfindungsassoziation entspricht und jede Melodie eine Gefühlskurve darstellt, so werden auch die Gefühle und Empfindungen, die große Gemeinschaften dem Anschauungsstoff der Welt gegenüber erleben, vom Maler mittels entsprechender, besonders gearteter Formen, Linien und Farbenharmonien wiedergegeben. Diese getreuliche Übersetzung der allgemeinen Instinkte in konkrete Kunstzeichen, der gemeinsamen Disposition in eine sie abspiegelnde ästhetische Form, ist eine Handlung des Stilgefühls. Mag jeder Künstler diese Arbeit in seiner ganz persönlichen Weise vollbringen: seine Resultate werden doch immer auf die seiner Mitstrebenden weisen, weil Alle im Grunde dasselbe tun und unter der Herrschaft derselben Idee stehen. Während jeder Künstler nur für sich zu arbeiten glaubt, entsteht ein Stil. Die Einsicht dessen, was in der Gegenwart in diesem Sinne notwendige Stilform ist, wird dadurch erschwert, daß das Wort Schönheit so oft mit dem Begriffe Stil verknüpft wird. Van de Velde hat es in seiner prägnanten Art zu formulieren einmal ausgesprochen, daß Stil und Schönheit durchaus zweierlei sind. Dieser zuerst verblüffende Satz spricht etwas Richtiges aus, weil er darauf hinweist, daß das Wort Schönheit nicht relativ genug genommen werden kann. Jedem Volk werden die Produkte seines Lebens- und Kunststils natürlich als schön gelten. Die Heutigen sind aber in der seltsamen Lage, daß sie, bei unsicherem Stilgefühl, die Kunstproduktion aller Zeiten zu übersehen vermögen und sich als Anempfinder einen Schönheitsbegriff bilden, woran sie nun auch ihren eigenen „neuen Stil“ messen. Sie schädigen das Wachstum der immer noch zarten und kaum wurzelfesten modernen Stilidee, indem sie mit Schönheitsokulationen der Natur zu Hilfe kommen. Der japanische Kunststil ist kaum „schön“ zu nennen, in dem Sinne, der heute als Norm gelten soll;

und ägyptische, islamitische, selbst gotische Stilformen erscheinen dem Lebenden oft geradezu häßlich. Und doch ist eben diese Häßlichkeit ein sehr wesentliches Ingredienz der Stilideen. Würde das, was vom schwankenden Gefühl der Gegenwart in der neuen Stilbildung immer als häßlich und darum als verdammungswürdig betrachtet wird, nur daran gemessen, ob es Form der Notwendigkeit oder der Willkür ist, ob es das Müssen unserer Seelen ausdrückt und nichts anderes, so würden sich die ängstlichen Fragen nach der Grazie und Schönheit erübrigen. Alle diese Himmelsgeschenke fallen dem in den Schoß, der sich nicht darum kümmert und nur das tut, was er seiner Natur und Bestimmung nach nicht lassen kann. Für die moderne Kunst, in diesem Zusammenhange also vor allem für die Malerei, handelt es sich nur um die Frage, wie das zum Schicksal gewordene Lebens- und Naturgefühl künstlerisch ausgedrückt werden kann. Gelingt der Ausdruck, so brauchen wir um das Schöne nicht zu sorgen; reine Form, als Ausdruck des Wahren, ist immer schön — für Die wenigstens, die daran glauben. Eine Normalschönheit, gültig für alle Zeiten und Länder, gibt es nicht. Es gibt bestenfalls immer wiederkehrende Lösungen für immer wiederkehrende Gefühlsbedürfnisse; aber auch sie haben nur Wert, wenn sie jedesmal aus Erlebnissen neu geschaffen werden, so, als wären sie noch gar nicht vorhanden.

So plausibel dem anschauenden Gefühl die Empfindungswerte der Stile sind und so leicht es der Betrachtung wird, das Gemeinsame in den verschiedenartigsten Werken einer Epoche wahrzunehmen, so schwierig wird es dem kritischen Wort, nachzuweisen, aus welchen Gefühlselementen sich eine Stilidee zusammensetzt. Im Museumssaal, wo viele Bilder einer Schule vereinigt sind, erlebt man spontane Erkenntnisstimmungen, wie es etwa im Umgang mit Menschen geschieht. Wie hier der Instinkt viele Züge des Gegenübers schnell erfaßt, sich vom wechselnden Gesichtsausdruck, von den Bewegungsnuancen, vom Tonfall, kurz von den geringfügigsten Eigentümlichkeiten impressionieren läßt und daraus, schnell assoziierend, synthetisch ein Urteil bildet, so ergibt sich auch dort eine Wahrnehmungssumme, woraus die Synthese entsteht. Ganze Völker, repräsentiert durch ihre Kunst, treten vor einen hin wie Individuen. Welche Kompliziertheit aber diesem Vorgang, der dem Gefühl so einfach scheint, zugrunde liegt, zeigt sich, wenn das so Erlebte nun analysiert werden soll. Bei der Diskussion über die Stilfrage der Gegenwart ist man noch besonders gut daran, weil viele notwendige Elemente als bekannt voraus-

gesetzt werden dürfen; dennoch ist auch in diesem Fall nichts erklärt mit dem Wort Impressionismus, das als Marke für den modernen Stilgedanken der Malerei geprägt worden ist. Nur für den Eingeweihten ist die Bezeichnung mehr als ein Wort; für ihn steckt ein ungeheurer Inhalt darin, es drückt ihm nichts weniger aus, als eine Form der Notwendigkeit, als den Lebensgedanken der neuen Malerei.

Der Impressionismus ist eine Methode der malerischen Darstellung, die sich Punkt für Punkt aus den darzustellenden Gefühlen ergeben hat. Methode ist jeder Stil, muß es sein, weil nur durch die Kultivierung gewisser Elemente und die Ausschließung anderer die Prägnanz erreicht werden kann, die nötig ist, um ein besonders geartetes Geistiges formal hinzustellen. Die Grundsätze, worauf die Wahl und die Ausschließung der Darstellungselemente vor sich geht, ergeben sich allein aus der speziellen Art des Weltgefühls, das des Ausdrucks harrt. Das Weltgefühl der Gegenwart unterscheidet sich nun prinzipiell von dem früherer Zeiten; das allein erklärt, aber legitimiert auch die Originalität der impressionistischen Kunstform. Der Maler dieser Schule stellt, um ein bekannt gewordenes Wort zu verwenden, die „leidende Natur“ dar. Für ihn befindet sich der ganze Lebensstoff in einem Zustand der Passivität, im Gegensatz zu den Anschauungen des Malers der Renaissance, des Barock oder zum Teil noch des alten Holland, die den Darstellungsstoff in Formen der Aktivität sahen. Den ganzen Darstellungsstoff! Denn der Künstler macht sich in jedem Fall zum Mittelpunkt des Universums und schließt von seinem Gefühl auf die ganze Welt; er belebt die Menschen, Tiere, Bäume und Wolken mit seinem Geist, anthropomorphosiert das ganze All in dieser selbstherrlichen Weise und stellt so in den Dingen sich selbst, seine Gefühlskraft dar. Der Künstler der Vergangenheit fühlte sich als Handelnder dem Schicksal gegenüber; von der Bewußtheit seines Ichwertes und vom gesunden Egoismus geführt, sah er das höchste Sein in der Aktivität. Diese Aktionsfreudigkeit des Gefühls floß aus einer Zuversicht dem Leben und der Ewigkeit gegenüber; es war Hoffnung im Herzen und darum auch innere Bewegungslust und Herrschgefühl. Anders in der Gegenwart. Trotzdem die praktisch materielle, sozial und wirtschaftlich gerichtete Aktivität gegen früher sich vervielfacht hat, ist das innerste Gefühlsleben passiver geworden. Dem Modernen fehlt die frohe Lebenszuversicht; Resignation und Skepsis sind sein Erbteil und seine Weltgefühle sind im ganzen fatalistisch gefärbt. Seine Stärke liegt mehr im Ertragen des Unabwend-



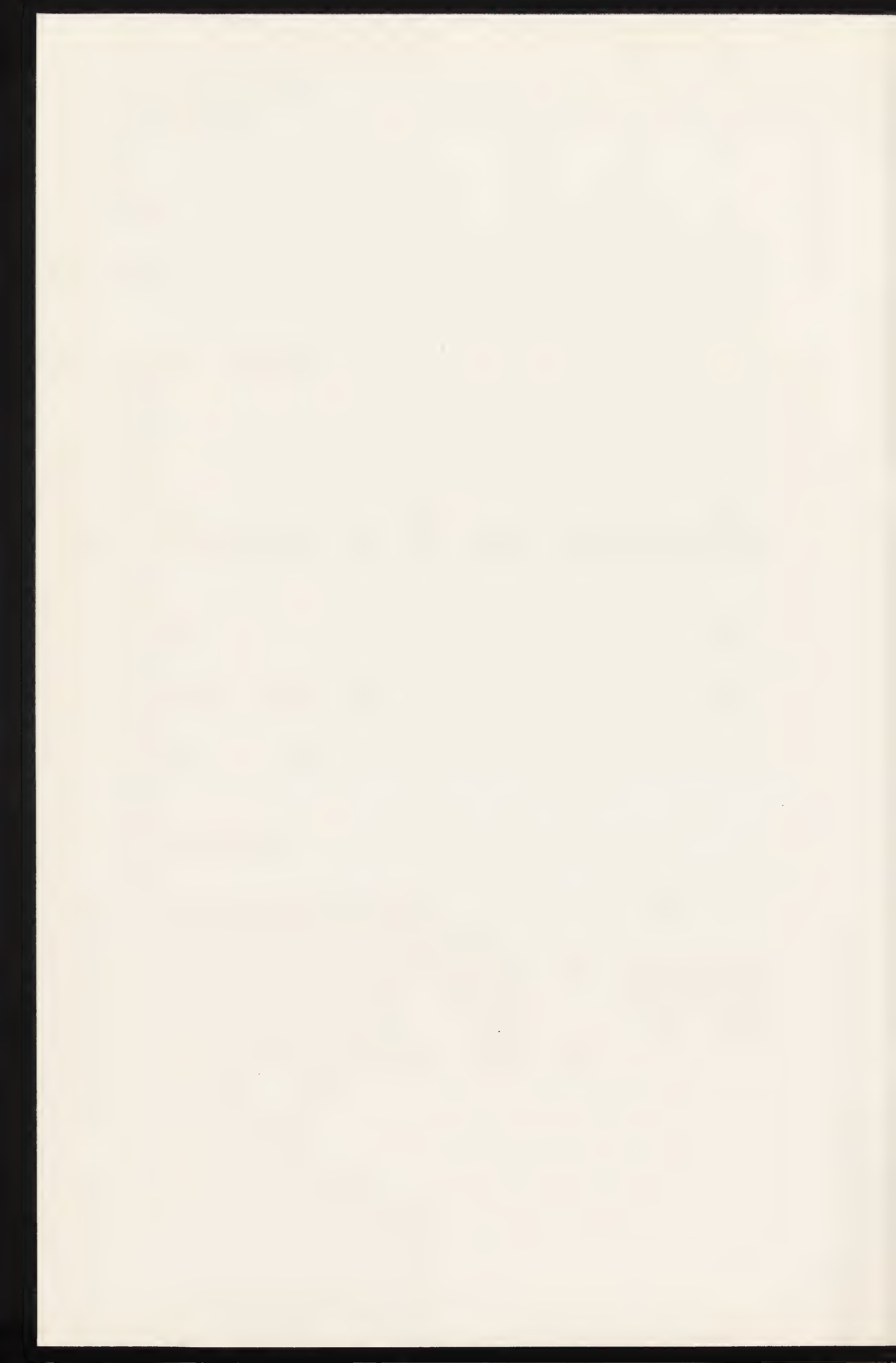
Landweg (Zeichnung)





Studie. Allee (Zeichnung)

(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)



baren, mehr darin, daß er aus der Lebensnot eine Tugend macht, als in der Hoffnungskraft, die an sittliche Endziele des Erdenwallens glaubt. Mag gegen diesen Zustand von Romantikern und subjektivistischen Protestlern immer geeifert werden: er ist ein Schicksal, dem Keiner ganz ausweichen kann und das entscheidend für die Kunst dieses Jahrhunderts ist. Der Heutige sieht, infolge dieser Disposition in allem Lebendigen die Determination und das unerbittliche Fatum; er glaubt nicht an die Versprechungen des schönen Ichgefühls, sondern nur an das eherne Muß der Weltgesetze. Sein Blick hat zuviel umfassen gelernt, und er hat im weiten Umkreis zu klar das ewig gleiche, blinde Walten der Naturkräfte erkannt, als daß er sich selbst anders sollte betrachten können, denn als Werkzeug, als blindes Instrument eines unfaßbaren Weltenwollens. Und wie der Künstler früherer Zeiten alles Lebendige ringsumher im Lichte seines besonders gearteten Gefühls gesehen hat, so tut es auch der moderne Maler. Da er sich als Leidender fühlt, scheint ihm der ganze Lebensstoff zu leiden und das Dasein nur zu erdulden.

Diese voneinander abweichenden Gefühlsformen können nicht durch die gleichen Ausdrucksmittel künstlerisch zur Darstellung gebracht werden; jede braucht vielmehr ihre besonderen Kunstformen. Bei einer ganz summarischen Unterscheidung ergibt sich der Satz: die Aktivität wird durch die Linie ausgedrückt, die Passivität durch den Tonwert. Aktivität, äußere sie sich nun handelnd oder ruhend, ist nur durch Bewegtheit auszudrücken: und diese ist allein durch die zeichnende Form darzustellen. Wo immer der Künstler das Prinzip des Handelns — und bestände es nur in der Bereitschaft dazu — zeigen will, wird er die tätige, beschreibende, selbst ganz aus Wollen und Kraft geborene Linie zu Hilfe rufen müssen. Das Resultat davon ist die Herrschaft der Zeichnung, der Form in der alten Kunst. Die vom Aktivitätsbedürfnis des Malersensoriums geformten Menschenleiber sind gymnastisch-skulptural; die Bäume recken sich mit stolzen, klar gegliederten Silhouetten in den Himmel wie junge Helden, die Tiere spielen sozusagen mit dem anatomischen Bau ihrer Gliederpracht, die Wolken, die Wellen bilden reine schöne Ornamentlinien, die Vegetation, die Kleidung: alles handelt mit dem Menschen, alles ist aktiv, weil seine Seele es ist. Diese Mittel konnte der moderne Künstler für seine Zwecke nicht mehr brauchen. Um das Passive auszudrücken, mußte das Häßliche, das Determinierte, das zum Grotesken Vergewaltigte gezeigt werden. Das aber widerspricht dem Prinzip der Kunst, insofern als diese immer das Schöne sucht. Oder

vielmehr sie sucht das Wahre auf einer Stufe, wo es verklärt scheint durch eine höhere Notwendigkeit, was eben dann das Schöne ergibt. Um den häßlichen leidenden Lebensstoff auf dieses Niveau zu erheben und ihn unter der Diktatur eines Müssens, einer Gesetzlichkeit zu zeigen, galt es, die künstlerischen Ausdrucksmittel zu finden, die diesen synthetischen Gedanken klar machen können. Der moderne Maler fand das ihm Notwendige in der Darstellung der Atmosphäre. Wer da glaubt, der Impressionismus sei entstanden, weil ein paar Maler die wissenschaftliche Entdeckung gemacht hätten von den Reizen, die Luft und Licht in ihrer Begegnung mit dem Stofflichen erzeugen, verkennt die Tiefe der impressionistischen Kunstbewegung. Die optische Entdeckung ist erst die Folge seelischer Antriebe gewesen, das Resultat angestrengter Forschung nach einem Medium, das das häßlich Passive unter einer höheren Einheitsidee zeigen könnte. Nur dadurch, daß das Einzelne des Lebensstoffes, das unter dem Dasein Leidende vom Atmosphärischen, von den Stimmungen des Lichtes umgeben, in eine höhere Betrachtungsweise gerückt erscheint, wird es erträglich, ja wird es schön. Das Gegenständliche mußte erst ganz seine Bedeutung verlieren und untergehen im Zuständlichen, bevor es eine tiefere Bedeutung — nämlich die als Relativwert innerhalb eines Ganzen — erlangen konnte.

Nur die Kunst des Malers ist geeignet, nach diesem Prinzip den leidenden Stoff in der schönen Kunstform zu verklären. Denn das Licht, die Atmosphäre und deren stimmungshafte Beweglichkeit ist nicht durch die Linie, sondern nur durch Valeurs und Farben auszudrücken. Niemand erfährt das in mehr tragischer Weise als der moderne Bildhauer, den seine Weltgefühle auf dasselbe Ziel weisen wie den Maler, und der doch nur zu halben Resultaten kommt, weil sein Material ganz die bestimmte zeichnende, also aktive Form verlangt. Der Maler ist darum zum vornehmsten Vertreter des modernen Weltgefühls in der Bildenden Kunst geworden. Wo früher die Linie Willensregungen umschrieb, da schildern die farbigen Flecken des Impressionisten nun das Zuständliche. In dem Kapitel über „Entwickelungen" sind bereits ein paar Worte über den prachtvollen Kampf zwischen Linie und Farbe, der ein Kampf zwischen zwei Weltanschauungen ist, gesagt worden. Künstler wie Daumier und Millet standen mitten darin; sie wurden nach beiden Seiten zugleich gezogen. In ihren Bildern herrscht zum Teil noch das Prinzip der Aktivität. Freilich ist es schon eine Aktivität der Verzweifelung, die sich in grotesk erhabenen Gebärden

äußert; es ist ein Kampf gegen das Leiden, eine Wut gegen die Passivität, die sich schwer den Menschen auf die trotzig eckigen Schultern legt. Aber nach diesem letzten Widerstand legitimer Art hat das moderne Weltgefühl dann endgültig gesiegt. Ein neuer Charakter, ein neues Prinzip, eine neue Schönheit ist die Folge gewesen. Die Stimmungen des Wetters hüllen alle Gegenstände ein wie Schleier der Notwendigkeit, die Atmosphäre breitet sich immaterialisierend um alles Stoffliche mit einer großen Stimmung der Ewigkeit. Impressionismus: das ist die Darstellung einer allgegenwärtigen Notwendigkeit, das ist das Verfahren, im kleinsten Punkt ein Ganzes zu sammeln. Wie in einem Tropfen aus dem Weltmeer alle Ingredienzien des unermeßlichen Ozeans sind, so ist in einem Blickausschnitt für den Impressionisten die ganze, die ewige Weltstimmung enthalten. Eine Weltstimmung, die von allen Gegenständen erduldet, erlitten wird, die aus den heroischen Formen der Bäume neutrale Flecken, aus den schönlinigen Menschengestalten Komplexe, aus den graziös geschwungenen Wellenlinien ein Bewegungsgewirr und aus den groß und mächtig geballt dahinziehenden Wolken ein gestaltloses Durcheinander macht; die aber, anstelle der aufgeopferten Zeichnung, der Farbe, dem Ton nie geahnte Geheimnisse entreißt.

Die Schärfe des Gegensatzes zu dem früher geltenden und noch heute von den Romantikern verfochtenen Prinzip, kommt in folgendem Satz aus Lessings Laokoon zum Ausdruck: „Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will“, sagt ein alter Epigrammatist über einen höchst ungestalten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalt wie möglich; ich will dich doch malen“. Heute ist der Maler noch ein ganz Teil radikaler geworden, als er es zu Lessings Zeiten war. Er schwankt nicht mehr zwischen schönen und häßlichen Gegenständen, sondern macht jeden Gegenstand in gewisser Weise häßlich oder doch neutral — es war mit besonderem Bezug auf Liebermann ja schon die Rede davon —, um ihn seiner Anschauungsform unterordnen zu können. In gewisser Weise! und nur, um auf einem anderen Wege eine andere Schönheit herzustellen. Das an sich schöne Objekt weist stets auf den Aktivitätstrieb, und darum auf eine plastisch lineare Darstellungsform der Kunst; diese aber widerspricht ja grundsätzlich der Anschauungsweise des Impressionisten. Darin liegt nicht Armut. Ebensowohl wurden früher die neuen Anschauungswerte des Impressionismus von einer anders gerichteten Malerei ausgeschlossen. Einseitigkeit beruht auf notwendiger Beschränkung.

Das Augenmerk des Malers muß in jedem Fall zuerst und zuletzt darauf gerichtet sein, das Einzelne einem Ganzen einzuordnen; bei dieser Arbeit muß aber manches ausgeschlossen werden, das im Leben eine wichtige Rolle spielt. Dem Impressionismus, der die leidende Natur ins Licht einer Notwendigkeitsidee rückt, widersetzt sich naturgemäß der an sich schöne, der nicht passive Stoff. Um auch diesen unter dem Zwange des modernen Weltgedankens stehend zu zeigen, muß das Determinierte, Willenlose, das grotesk Charakteristische darin gesucht und betont, muß die plastische Schönheit ignoriert werden, damit die malerische nur gezeigt werden kann. Wollte der Impressionist versuchen, das schöne Modell zugleich in seiner plastischen Schönheit und malerischen Relativität darzustellen, so wäre es dasselbe, als wenn ein Musiker seiner Melodie einen wertvollen, gedankenreichen Text, der sich Selbstzweck ist, unterlegt. Wie das eine Prinzip in diesem Fall das andere totschlägt, wie die Seele der Melodie mit der gleich starken Seele des Gedichtes unerfreulich ringt, und statt der Harmonie ein disharmonisches Zuviel herauskommt, so würde auch in einem solchen dualistischen Bild ein Nebeneinander heterogener Dinge sein und niemals die Einheit. Es ist darum nicht Feigheit, wenn Impressionisten den plastisch schönen Menschen, die linear schöne Gebirgslandschaft meiden und den neutralen Stoff suchen, ja, wenn sie sogar das an sich Leidvolle vorziehen. Daraus eine Schwäche ihrer Kunst ableiten wollen, heißt die kausalen Zusammenhänge nicht verstehen.

Man ersieht aus alledem, daß eine der wichtigsten Vorbedingungen der impressionistischen Malerei die Distanz ist. Denn sie allein ermöglicht das, was eben als Impression bezeichnet wird. Wo das Auge in der Linienkunst wandern darf und ein Nebeneinander genießt, da gibt es für das impressionistische Sehen nur ein Alles zugleich, ein Sehfeld, das vollständig, mit einem einzigen Blick umfaßt werden kann. Wo das Auge von einem Gegenstand zum andern geht, müssen diese Gegenstände notwendig Eigenbedeutung haben; wo solche Eigenbedeutung aber unterdrückt wird, muß ebenso notwendig dafür etwas Anderes geboten werden. Dieser Ersatz ist vom Maler nur herzustellen, wenn er weit genug vor seinem Gegenstand zurücktritt oder Zahl und Größe der Gegenstände genug beschränkt, um mit den Objekten zugleich deren Relation zu der sie umhüllenden atmosphärischen Stimmung wahrnehmen zu können; nur dann, wenn ein Ganzes in einem einzigen Blickpunkt konzentriert ist. In Verbindung mit dieser Beschränkung, die zur künstlerischen Kraft wird, steht die Be-



Studie. Mann am Fenster (Zeichnung)

(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)





Kanal in Leyden (Zeichnung)



dingung, daß die impressionistische Malerei über ein gewisses Bildformat nicht hinausgehen darf, ohne ihr Prinzip zu gefährden. Denn die Blickeinheit muß unter allen Umständen gewahrt werden. Diese Bedingung paßt, wie man einsieht, sehr wohl zu den Forderungen einer bürgerlichen Verwendung der Malerei, und wieder ist das nicht Zufall, sondern eine der vielen Konsequenzen, die sich aus einer einzigen Voraussetzung ergeben.

Um die .psychologischen Bestätigungen der Impression zu finden, braucht man sich nur der Erlebnisse seiner Kindheit zu erinnern. Stevenson hat schon in seinem wertvollen uns von Bodenhausen schön übersetzten Buche über Velasquez darauf hingewiesen, wie rein und stark die malerische Impression in den Jugendjahren ist, wo noch alle empirischen Beziehungen zu der Anschauungswelt fehlen. Jedermann hat Erinnerungen an besonders starke Kindheitseindrücke; es ist ihm etwa ganz gegenwärtig im Gefühl, wie es war, als er zuerst einen Wald oder das Meer sah; oder ihm stehen die Interieurs, worin er die Kinderjahre verbracht hat, seltsam prägnant im Gedächtnis. Prägnant nicht in der Weise, daß er sich der einzelnen Dinge empirisch erinnert, sondern so daß er die Stimmung noch lebendig empfindet, daß ihn ein starker Gesamteindruck durch das ganze Leben nicht verläßt. Solche frühen Erlebnisse sind zum großen Teil optischer Natur, und in der Folge erst werden sie poetisch. Was so tief in die Seele dringt, ist eine ursprüngliche Berührung des Raumgefühls, oder optischer Stimmungswerte. Wie oft kommt es vor, daß dem Mann noch die Bilder vorschweben, die er während einer Familienkatastrophe sah; die Impression hat sich seinem Geist tief eingegraben. Wenn der Erwachsene an starke Erlebnisse von gestern empirisch zurückdenkt, d. h. sich vergegenwärtigt, was dieser oder jener gesagt hat, oder wie die Sache dramatisch ausging, wenn er immer die Motivation sucht, die jede Naivität tötet, so nimmt das empirisch unbeteiligte Kind die sprechende Situation, das Bild als tiefsten Eindruck auf. Freilich gibt es auch einen poetischen Impressionismus dieser Art; der aber kann nicht in diese Betrachtung gezogen werden. Es muß genügen, auf die künstlerische Beweiskraft solcher Jugenderlebnisse hinzuweisen. Wenn das Kind zum ersten Male einen Bahnhof in der Dämmerung sieht, so haftet im unvorbereiteten Auge nicht das Detail, sondern ein Bild von dem malerisch bedeutenden Gewirr aus Dämmerung, bunten Signallichtern, mächtig geballten Rauchwolken und gespenstischen Gebäudesilhouetten; haftet so fest, daß jedesmal, wenn der Mann nach Jahrzehnten von einem abendlichen Bahnhof liest oder

hört, dieses oder ein ähnlich gewonnenes Bild der Einbildungskraft als Symbol erscheint. Damit ist bewiesen, daß ein Urwesentliches in diesen naiven Impressionen liegt; ein Urwesentliches, das nichts mit vergänglichen und veränderlichen Erfahrungen zu tun hat, sondern nur mit unvergänglichen und unveränderlichen, weil allen Menschen eingeborenen Raum-, Farben- und Formenempfindungen, Um diese allein aber bemüht sich der Impressionist. Er abstrahiert zuerst von aller Erfahrung und sucht die Dinge im Licht seiner Urgefühle zu betrachten. Die Wenigsten ahnen, wie reich das Erinnerungsvermögen der Seele für die Raumempfindungen ist, die für die Malerei in Betracht kommen. Welche differenzierten Raumgefühle werden nicht täglich, stündlich erlebt, ohne daß sie ins Bewußtsein dringen; welche Empfindlichkeit für Farben oder Valeurs hat nicht selbst das ungeübteste Auge, ohne es zu wissen, und wie oft wird nicht die abstrakte Form zu einem Erlebnis, das in ganz anderen Dingen dann doch vom Verstand gesucht wird!

Um nach diesem Exkurs zu Liebermanns Kunst zurückzukehren: sie ist durch diese Anmerkungen allgemeiner Natur eigentlich schon charakterisiert. Denn auch er erreicht seine reinsten Wirkungen mittels der Impression, deren Psychologie so tief in die Menschennatur und in unser Zeitschicksal hinabweist. Er ist ein bedeutender Künstler, weil er ursprünglich zu sein vermag und schöpferische Einfalt hat. Es spricht nicht gegen ihn, daß er diese Fähigkeiten zur Hälfte kritisch erlangen mußte; denn es gibt auch eine Naivität des Intellektes. Ja, für den Künstler hat alle Naivität erst Wert, wenn er bewußt ihre Ergebnisse zu nutzen vermag, wenn er seine Empfindungen und Gefühle denken lernt.

Von den Gefühlen, die Liebermann anschauend zu denken, denkend anzuschauen imstande ist, steht sein Raumgefühl an erster Stelle. Wie sich in der Poesie, vor allem in der dramatischen und epischen, alles Begeben auf den Zeitsinn bezieht, so daß immer dieser gemeint wird, wenn das Interesse sich mit den Entwickelungsgedanken persönlicher Schicksale beschäftigt, so beziehen sich die Lebensmanifestationen im Bilde, die an Objekte, Stimmungen oder Sujets geknüpft sind, stets auf das Raumgefühl. Zeit und Raum sind die Vorbedingungen aller Anschauungsfähigkeit, sie sind nicht einmal wegzudenken. Ihre Allgewalt mag der Grund sein, daß so wenig darüber gedacht wird. Aber sie sind nichtsdestoweniger die großen Urmächte der Künste. Auf Raumgefühl beruht im Leben mehr, als die kühnste Ahnung anzunehmen wagt; was wir poetisch nennen, schön,

stimmungsvoll oder charakteristisch, was die vielen Lustempfindungen, wofür es keine Benennung gibt, in uns erweckt, das weist immer aufs Raumgefühl. Wie eine Erkenntnis des Willens, der Entwickelungsideen ohne Zeitsinn nicht möglich ist, so ist Erkenntnis des Zuständlichen ohne Raumgefühl undenkbar. Darum stempelt es Liebermann recht eigentlich zum Maler von ursprünglicher Organisation, daß er ein so starkes Raumbewußtsein hat. Die Menschen, Häuser, Wellen, Pferde, Bäume auf seinen Bildern handeln nicht, sie sind rein zuständlich gesehen. Aber der Raum handelt. Dieser läßt die Dinge idyllisch oder romantisch erscheinen, bedeutend und charaktervoll, er umkleidet sie mit all der Poesie, wofür es keine Worte gibt. Wer den Dichter in Liebermann erkennen will, muß das Räumliche seiner Bilder nachempfinden können. Wo der mittelmäßige Maler mit den Gesetzen der Perspektive arbeitet und die Naturobjekte kulissenhaft richtig anordnet, da vertieft sich Liebermann in die geheimnisvoll stumme Sprache, die das Hinter- und Nebeneinander der Dinge spricht. Während er die malerische Kunstarbeit tut, das Dreidimensionale der Natur ins Zweidimensionale des Bildes zu übertragen, versteht er die Psychologie der Entfernung zu ergründen. Mit einem Nichts an Aufwand vermag er zwingende Raumverhältnisse anzudeuten und damit eingeborene Gefühlswerte auszudrücken. Was seine oft so unscheinbaren Bilder mit dem häßlichen Stoff und uninteressanten Milieus so befreiend wirken läßt, ist diese Raumdichtung. Der große Zug, das starke Atmen der Empfindung spricht aus Liebermanns Kunst, weil er den unendlichen Raum ebenso sicher mit dem Zwergenmaß der menschlichen Begriffsfähigkeit, an der Hand von ewiggültigen Teilungsgesetzen zu symbolisieren weiß, wie die Schwingungsverhältnisse konsonierender Töne die unendliche Zeit im mathematischen Gleichnis des Schwingungsgesetzes symbolisieren.

Als Raumkünstler hat Liebermann die feinste Meisterschaft und darum auch die größte Originalität entwickelt. Nicht in dem Sinne, daß bei ihm von einer in die Augen fallenden, strengen Perspektive oder einer auf die Raumidee gerichteten Komposition gesprochen werden darf. Eine kompositionelle Stilisierung ist wenigstens nur selten in seinen Bildern deutlich nachzuweisen, da sie bei ihm mehr in einem Weglassen des Irritierenden besteht, als in merkbaren Gruppierungen. Wie es in seinen Bildern ist, könnte es scheinbar auch immer in der Natur gewesen sein. Nur in einem Punkte wird eine Methode der Komposition deutlich genug, daß sie sich mitteilen läßt. Ganz sichtbar ist Liebermanns Vorliebe für das Parallele,

für ein reihenweises Nebeneinander. Der räumlich anschauende Komponist geht mit dem Impressionisten ein Bündnis ein, wenn er immer wieder Motive sucht — nicht findet — wie sie die Parallelperspektiven der Waisenmädchen und Spittelmänner bieten, die Gruppen der Schulmädchen und Konservenmacherinnen, der in der Papageienallee Spazierenden, der am breiten Gang eines Biergartens sitzenden Menge, der Lotsen, Flachsspinnerinnen oder der auf einer Seilerbahn Beschäftigten, der badenden Knaben oder der in einer langen Reihe ackernden Rübensammler. Durch solche energische Parallelen sichert Liebermann seinen Bildern den Rhythmus und gibt lebendige Punkte für das Raumgefühl. Mit prachtvoll gefühlten perspektivischen Werten, dargestellt etwa an einer Gruppe sich unterfassender junger Mädchen in einer Allee hoher Bäume, stellt er einen Klang her, dem es nicht an majestätischer Großartigkeit fehlt. So versteht er es oft, seine Genrekunst durch ein Pathos zu erhöhen, das im feinsten Sinne natürlich ist. Dem genauer Hinsehenden zeigt sich auch eine fein abgewogene Linienführung innerhalb der Gruppen selbst; es wiederholen sich die Parallelen des Ganzen etwa in den Gesten der Arbeiter, in der Haltung der Arme und es wird so das Grundmotiv ganz kunstmäßig variiert, wo der naive Betrachter photographisch treue Natürlichkeit vor sich zu haben glaubt. Meier-Graefe spricht in seiner Entwickelungsgeschichte mit Bezug auf die Arbeitsweise Liebermanns von einem Kanalisieren des Lichtes; aber es ist wohl mehr eine anschauliche Perspektivität des Raumgefühls, dem das Licht dann freilich mit seiner Charakteristik stark zur Hilfe kommt.

In bedeutender Weise unterstützt diese Methode der rhythmischen Parallelanordnung die Anlage Liebermanns zur Monumentalität. Auch diese ist ein Ergebnis der Impression, wenn sie auch weniger auf den Maler hinweist als auf den Zeichner, weniger auf den Manetbewunderer als auf den Milletschüler. Es ist nicht die ornamentale Monumentalität der Alten, die architektonischen Wohlklang suchte, sondern eine moderne groteske Monumentalität, die vom Charakteristischen ausgeht. Was Millets und Daumiers Schöpfungen die Größe gibt, ist die Art, wie diesen Künstlern die Silhouette der grotesken Häßlichkeit, die Gebärde der Arbeit, des Leidens, der Exaltation, der animalischen Roheit im Lichte einer höheren Schönheit erschienen sind. Derselbe Instinkt, der diese Beiden auf das redende Pathos des das Leben erleidenden Menschen hinwies, hat auch in Liebermanns Kunst das Monumentale hervorgebracht. Und nicht



Garten des Restaurant Jacob (Gemälde, 1904)



nur in den Bildern der unmittelbar auf Millet weisenden Epoche. In den siebenziger Jahren war Liebermanns Monumentalität etwas wie ein Programm. Die für das Zimmer fast zu großen Bilder scheinen nur der Milletschen Kunstidee wegen gemalt zu sein; selbst die berühmten „Netzflickerinnen“ verraten noch die Tendenz, von der Museumswand herab modernen Lebensernst zu predigen. Doch in den späteren Bildern und Zeichnungen hat sich dann das Programmatische zu einer ernsten, leidvollen und ganz aus dem Leben genommenen Pathetik verwandelt; die monumentale Absicht hat sich dem bürgerlichen Format bequemt und an Stelle der Ausschließlichkeit des Prinzips ist die Einordnung in andere, ebenso wichtige Anschauungsformen getreten. Was für Millet Hauptsache war, erscheint in den späteren Bildern Liebermanns nur eine Absicht unter andern. Die merkwürdige Stellung Liebermanns zwischen zwei Anschauungsformen, die mit den Namen Millet und Manet bezeichnet werden können, hat in eigentümlicher Weise diesem Künstler eine Vermittlerrolle geschaffen, wofür in Frankreich ein Vertreter fehlt und die auch dem Geistesverwandten Liebermanns — Israels — nicht liegt. Aber trotzdem das Monumentale im Laufe der Zeit vom Gefühl für Licht und Luft sozusagen aufgesogen und seiner Selbstherrlichkeit beraubt worden ist, bricht es immer wieder durch. Es ist eines der wichtigsten Stilelemente in dieser kargen Wirklichkeitskunst und sichert den Bildern oft die gemessen klangvolle Haltung, wenn sich der niedere Stoff mit seinen kleinlichen Ansprüchen aufdringlich hervortut. Von dem Menschentum Liebermanns verrät dieses Kunstelement daneben sehr viel. Es ließe sich eine Geschichte des monumentalen Grotesken im neunzehnten Jahrhundert schreiben, die eine fast vollständige Seelengeschichte dieser Zeit wäre und die auf den großen Ahnen der Moderne, auf Rembrandt, zurückweisen müßte. Was Daumier, Millet und Degas, Van Gogh, Gauguin, Lautrec, Beardsley, Thomas Theodor Heine und die ganze moderne Karikatur, kulturell betrachtet, so wichtig macht, ist die Psychologie ihres Hanges zum grotesk Pathetischen. Es ist die Moral des Leidens, die Religion des tiefen Erschreckens vor der Welt und der Furcht vor der Formgewalt der Lebensemanationen, in ihren niedersten Erscheinungen noch, was die Künstler für die seltsame leidvolle Monumentalität prädestiniert, was auch Liebermann im neutralen Stoff eine eckige, rauhe, an Kleinlichkeiten gekettete Größe suchen und finden läßt. Daß dieser Künstler nie der Versuchung erlegen ist, das so gefundene Monumentale nach der Seite des Karikaturhaften zu übertreiben und die

Gefühle zu Begriffen zuzuspitzen, wie es so viele unserer modernen Künstler tun, davor hat ihn seine stille Sachlichkeit bewahrt, die die Dinge für sich reden läßt und sich der tendenzvollen Einmischung enthält. Andererseits darf man die Fähigkeit Liebermanns zum Monumentalen nicht so auffassen, daß er für die dekorative Wandmalerei veranlagt wäre. Im Gegenteil, in den Fällen, wo er sich auf Mauern versucht hat — es sind von ihm, neben einigen Entwürfen, Wandbilder für ein Mecklenburger Schloß gemalt worden — wirkt er wenig überzeugend.

In dem Maße, wie sich die groteske Charakteristik in Liebermanns Bildern verfeinert hat und intimer geworden, wie das Programm vom lebendigen Gefühl verdrängt worden ist, konnte man bei dem Künstler auch eine Vertiefung seiner psychologischen Fähigkeit wahrnehmen, die von Natur nicht eben groß ist. Das ist dem Portraitmaler dann zugute gekommen. Die Bildnisse früherer Jahre lassen sehr oft Das vermissen, um dessenwillen Bildnisse gemalt werden: die seelische Lebendigkeit. Erst mit den reifenden Jahren hat Liebermann es gelernt, sich in das innere Leben seines Modells hineinzufühlen und mit einer Anschauungsform, die durchaus den Weg von außen nach innen, von der Erscheinung zum Wesen nimmt, den tieferen Ausdruck hervorzubringen. Er hat in Bildnissen, wie die von Hauptmann, Bode oder Baron Berger, Qualitäten zu entwickeln vermocht, die im gegenwärtigen Deutschland nicht ihresgleichen haben.

Weisen die bisher besprochenen Fähigkeiten, das Räumliche kompositionell darzustellen, mittels des Monumentalen eine Stilhaltung zu gewinnen und seelisches Leben zu erkennen, mehr auf den Zeichner in Liebermann, so sehen wir ausschließlich den Maler, wo es sich um den Gebrauch der Valeurs und Farben handelt. Ueber das Wesen der Valeurs in der Malerei gibt sich der Laie nur selten Rechenschaft, um so mehr als der Sinn dieses Wortes schwankt und fast nie vom Begriff der Farbigkeit getrennt wird. Auch nur schwer davon getrennt werden kann. Denn wie in der Natur scheinen auch im Bild Lichtwert und Tonwert untrennbar verbunden. Dennoch ist eine Analyse möglich. Es gibt Aufgaben in der Malerei, die nur der Kolorist lösen kann und andere, wo die Valeurs entscheidend sind. Der Kolorist muß wohl oder übel die Licht- und Schattenwerte in Farbigkeit aufgehen lassen, muß an Stelle ihrer Wirkungen andere setzen und darum auch eine besondere Naturpsychologie treiben. Eines von beiden überwiegt immer: die Farbe oder die Valeurs. Wie



Papageienmann (Gemälde, 1904)



zeichnerische und malerische Anschauungen nicht zu gleichen Teilen in einem Bilde enthalten sein können, so vermag auch der Maler, der die Dinge im wesentlichen auf ihre Licht- und Schattenwerte hin betrachtet, die spezifischen Wirkungen der Farbe nicht so stark zu berücksichtigen, wie der Kolorist. In diesem Sinne war Rembrandt, der Lichtmaler, kein Kolorist; und so vernichtete die koloristische Absicht Böcklins die Valeurs. Es scheint, als ob in den Entwickelungen der Malerei der reine Kolorismus immer eine späte Station ist. Der Trübner von heute ist seinem Lehrer, Leibl, gegenüber ein Kolorist; und die Neo-Impressionisten zerstören mit ihrer Farbenfreude die feinen Valeurs der Manetschule. In solcher Entwickelung zeigt sich eine gewisse Auflösung; denn wie der Kolorismus immer mehr oder weniger zur reinen Dekoration neigt, so sind die Valeurs Ausdrucksmittel der Psychologie. Natürlich ist eine absolute Trennung der Farbe vom Lichtwert in der Praxis kaum denkbar; es handelt sich vielmehr immer nur um ein Übergewicht nach dieser oder jener Seite.

Es charakterisiert wieder Liebermanns gesundes Verhältnis zur Kunst, daß er sich vom Kolorismus entfernt hält, daß ihm dekorative Selbstzwecke unbekannt sind. Alles ist bei ihm Naturpsychologie, und darum sind die Valeurs seine eigentlichen Ausdrucksmittel.

Zola hat in Bezug auf Manet das Wort von der „zarten Richtigkeit“ der Töne gebraucht; und auch im „Grünen Heinrich“ ist eine Bemerkung des vor der Natur studierenden Malers zu finden, wonach „ein wahrer Ton immer einen eigentümlichen Zauber übt“. Was dort Richtigkeit, hier Wahrheit des Tons genannt wird, ist vor allem eine Valeur, die entscheidend ist für die Anschauung der Entfernung oder der Plastik eines Gegenstandes, für dessen Verhältnis zum Atmosphärischen und zu andern Gegenständen, kurz, charakteristisch für alle wesentlichen Empfindungen des Raumes und der Stimmung. Natürlich ist die Valeur meistens mit einem Farbton verbunden, ja, scheint darin meistens ganz aufgegangen; aber doch ist nicht die Farbe entscheidend für den Eindruck der Wahrheit, sondern der Grad ihrer Helligkeit oder Dunkelheit. Die falsche Farbe verdirbt nicht die Impression unter allen Umständen; jedesmal tut es aber die falsche Valeur. Wenn auch in sehr verschiedenen Graden, ist allen Menschen der Sinn für diese „Richtigkeit“ der Valeurs eingeboren; die Erfahrung erst, das Wissen um die Dinge verderben meistens diesen ursprünglichen Sinn, der grundlegend ist für viele Naturanschauungen. Die Macht dieses Sinnes ist so groß, daß die Bekannt-

schaft mit den im Bild dargestellten Objekten dem Betrachter gar nicht nötig ist, um sich eine begründete Meinung über die Wirkung zu bilden. Das Leben inmitten der Natur zu jeder Minute, die sich täglich erneuernden Anschauungserlebnisse, die unwillkürlichen Wahrnehmungen jeder Stunde stärken den Sinn für die Gesetzlichkeit optischer Wirkungen so sehr, daß auch vor Bildern, die Niegesehenes darstellen, gesagt werden kann, ob das bildhaft übersetzte Leben im tieferen Sinne wahr ist oder nicht.

Verderben kann ein einziger falscher Tonwert ein Bild, weil mit der Richtigkeit im höheren Sinne die innere Wahrheit und damit die Schönheit vernichtet wird. Ein Falsches dieser Art findet man nun bei Liebermann niemals. Aber die Valeurs sind in seinen Bildern auch nicht immer mit unfehlbarer Sicherheit gegeben. Ein leises Schwanken um den richtigen Punkt herum ist zuweilen wahrnehmbar. Er weiß, was sein soll und sein muß; doch läßt ihn das Auge hier und da mit Nuancen im Stich. Man spürt manchmal unreine Intonationen in der Höhe und Tiefe. Seine Methode ist an den besten Mustern gebildet und von feinster Empfindlichkeit organisiert. Doch ist die Treffsicherheit nicht unbedingt zuverlässig. Am sichersten ist er vielleicht als Zeichner. Diesem ist es oft gelungen, eine stupende Richtigkeit der Valeurs zu geben, so daß man die fehlende Farbe vollständig vergißt und in dem graphischen Résumé, in den Abstufungen von Hell und Dunkel, das ganze farbige Leben der Natur zu empfinden glaubt. Liebermann hat sich mit unendlicher Anstrengung vor der Natur, in lebendigen Begegnungen von Impression und Darstellungsmittel und durch immer wiederholtes Probieren eine eigene Skala geschaffen, wie jeder echte Künstler es tut. Diese enthält genau soviel Klangwerte, wie die Seele des Künstlers gebraucht, um sich vollständig aussprechen zu können. Da Liebermanns Innenleben nun aber, so stark und konzentrisch es sein kann, doch nicht eben vielfältig genannt werden darf, so kommt es, daß die dargestellten Stoffe zuweilen Forderungen erheben, die der Maler nicht im ganzen Umfange erfüllen kann. Er vermag zwar jedesmal mit seiner Skala den Natureindruck kunstgemäß zu übersetzen, aber er vermag ihn nicht immer zu erschöpfen. Wo Manet hundert Nuancen beherrscht, da muß Liebermann mit zwanzig auszukommen suchen. Er kommt damit aus; aber es fehlt seiner Kunst infolgedessen oft an Saftigkeit und sinnlicher Fülle.

Es wäre ein großer Irrtum, diese Begrenztheit aus der Farblosigkeit der Liebermannschen Bilder zu erklären. Der klassische Impressionist,

Velasquez, ist in seinen besten Gemälden oft sehr farblos. Und man darf sich auch von Valeurvirtuosen wie Whistler und Carrière nicht zu Ungunsten Liebermanns einnehmen lassen, der wahrer, richtiger und gesunder ist als beide Vielgerühmten. Daß Liebermanns Farbe, obwohl sie gar nicht leuchtend, ja, grau und etwas trocken ist, die Nachbarschaft berühmter Koloristen nicht zu scheuen braucht, haben die Ausstellungen der Berliner Sezession in den letzten Jahren oft bewiesen, wenn Bilder von Liebermann neben solchen von Trübner hingen. Die bedeckte Koloristik des Berliners besiegte dann stets die einer reichen Klangfreude hingegebene Eigenart des Karlsruhers. Die fehlende Klangstärke wird in Liebermanns Bildern ersetzt durch die größere Genauigkeit der Intervalle. Das Grün dieses Künstlers ist durchaus nicht das Grün der Bäume, das Grau der Erde, nicht das der Natur; sein Rot ist eine ganz persönliche, immer wiederkehrende Nuance; aber das fast mathematisch ausdrückbare Verhältnis der Farben der Natur in verschiedenen Stimmungen ist scharf erfaßt und in die individuelle Skala des Malers genau übertragen. Und darauf allein kommt es dem Auge an; es fordert nicht die Klangstärke der Natur, sondern das Gesetz ihrer Tonverhältnisse. Dieses zu finden heißt Farbenpsychologie treiben. Was Trübner in den letzten Jahren treibt, ist mehr Farbenlyrik. Er bestimmt die Intervalle nicht objektiv nach Natureindrücken, sondern subjektiv, auf Grund dekorativer Klanglust, der sich das Naturobjekt anzupassen hat. Damit erreicht er größere Klangstärke; doch vermag die Wahrheit des Tones diese Stärke vollkommen zu ersetzen, ja, zu übertreffen. Ein Sonatensatz kann zwar nicht so laut, doch polyphoner klingen als ein Orchesterstück. Auch Trübners Farbe ist heute noch wahr, nicht willkürlich dekorativ wie etwa die eines Ornamentalisten; aber es rächt sich, daß er vor der Natur nicht zuerst von dem Erscheinung gewordenen Gesamtleben berührt wird, sondern zuerst von der aus dem Ganzen gelösten Klangschönheit des Tones. Er hat die Grenzen etwas zu weit nach der Seite des Kolorismus überschritten. Liebermann hält sich hingegen ängstlich von dieser Grenze fern und verzichtet lieber auf farbigen Schein, um das tiefere Sein zu retten. Er zieht die notwendigen dekorativen Elemente aus der Sachlichkeit, er steht auf viel festerer Basis wie beispielsweise die Neo-Impressionisten, denen jeder Schatten zur selbständigen Farbe wird und die darum immer in Gefahr schweben, Licht und Schatten dekorativ auseinander zu reißen, nur um farbig mannigfaltig zu sein. Damit zersprengen sie, um eine Dekorationseinheit herzustellen,

die Gefühlseinheit. Der erste Eindruck vor Liebermanns Bildern ist oft, als stände man vor einer etwas grauen Palettenfarbe; nach einigem Verweilen aber vertieft sich der Eindruck, die Gegenstände rücken von ihrem Platz, stellen sich in Relation zueinander, der Raum wird lebendig und die scheinbare Manier wird zur Natur. Man erkennt sofort: das ist ein Liebermann. Daß man immer wieder dasselbe Grün, Rot und Braun trifft, beweist nichts gegen die Natürlichkeit der Farbe. Wie jeder Musiker im Tonfall seiner Melodien erkennbar ist, so jeder selbständige Maler an der Eigenart einer feststehenden Skala. Auch mit persönlich determinierten Mitteln läßt sich das Allgemeine aussprechen, wenn diese Mittel nur eine Quintessenz des gesetzlich Notwendigen darstellen. Es charakterisiert Liebermann, daß er erst mit den Jahren — wie viele Maler neben ihm —, mit zunehmender Sicherheit seine Koloristik ausgebildet hat. Seine Malerei ist farbiger geworden in dem Maße, wie er das zeichnende Silhouettenprinzip Millets verlassen und sich den Manetschen rein malerischen Grundsätzen angeschlossen hat. Die Verbindung zwischen Valeur und Farbe ist um so besser gelungen, je mehr er die Impression als ein unteilbares Ganzes erkennen gelernt hat.

Dieser völligen Hingabe an den Eindruck verdankt er das Beste seiner Meisterschaft. Sie hat ihn sachlich gemacht im feineren geistigen Sinne, und seinen „Naturalismus“ stilkräftig erhöht. Was die Menge, die seine Kunst realistisch nennt und ihrer selbst damit spottet, sie weiß nicht wie, vor seinen Bildern ärgert und verstimmt, ist eben der Stil und was sie an den Werken, die sie der Kunst Liebermanns als Muster gegenüberstellt, schätzt und liebt, ist eben der Naturalismus im üblichen, landläufigen Sinne. Diese einfache Hingebung an das Objekt der Anschauung ist unserm Publikum noch zu ungewohnt; es bemerkt nicht darin die große Einfachheit und Selbstverständlichkeit und in dieser Einfachheit dann wieder nicht die Kompliziertheit der künstlerischen Psychologie. Die Menge fürchtet sich noch vor dem Müssen ihrer Entwickelung, wählt ein bequemeres Wollen, und so setzen sich bei ihr Verstand und Instinkt in Widerspruch und erzeugen die endlosen Halbheiten unserer Zeit. Um Liebermann trotzdem als den Maler der nächsten Jahrzehnte zu bezeichnen, bedarf es keiner Prophetengabe. Wäre die Impression, deren treuester Schüler er in Deutschland ist, eine geistreiche Klügelei weniger Künstler, so wäre kein Wort zu verlieren; da sie aber die Wirkungsform eines allgemeinen Zeitschicksals ist, so wird ihr Künder notwendig zum Exponenten der fortschreitenden Kunstidee.

Man hat geglaubt, Entscheidendes gegen die Kunst des Impressionismus zu beweisen mit dem Hinweis, daß sie nicht imstande ist, uns kalte Schauer über den Rücken zu jagen, uns Tränen in die Augen zu treiben. Es wird auf die Erlebnisse im Konzertsaal bei einer Vorführung der Neunten Symphonie, oder im Theater bei der Aufführung des Hamlet, des Wallenstein hingewiesen, und man erinnert triumphierend an Böcklin, dessen gedankenschwere Werke beim ersten Anblick oft zu sensationellen Erlebnissen geworden sind. Ganz allgemein werden in unserer Zeit die Wirkungen der Zeitkunst für die Raumkunst gefordert, man verwechselt fortgesetzt die Wirkungsmöglichkeiten hier und dort und stiftet so eine Wirrnis, woraus sich der Kunstfreund nur schwer retten kann. Angenommen, es wäre möglich, daß ein Bild so stark rührend oder aufregend zu wirken vermöchte, wie ein schnell vorüberrauschendes Musikstück oder Drama, so würde der Betrachter, der täglich stundenlang vor dem Bild im Zimmer stillhalten muß, an der fortgesetzten Sensation, an der Nervenüberreizung zugrunde gehen. Hörten wir nur ständig ein harmonisches Getön um uns, der Empfindung entsprechend, die dem Auge stündlich durch die optischen Harmonien der Natur geboten wird, so wäre auch das unmöglich auszuhalten. Die Natur ist ökonomisch. Was an Kraft verloren geht, wird an Ausdauer gewonnen, und was an Ausdauer eingebüßt wird, gewinnt man an Kraft. Ein uraltes physikalisches Gesetz, das ohne weiteres auf die Kunstwirkung anzuwenden ist. Das Drama, das Musikstück, jede Zeitkunst treibt das Gefühl auf eine Spitze in kunstvoller Steigerung; das Bild, die Statue, jede Raumkunst schafft ein Empfindungsniveau, worauf man sich lange und immer wieder gern aufzuhalten vermag. Man lese drei Dramen, eins nach dem andern, und es wird völlige Erschöpfung eintreten; man betrachte doppelt soviel gute Bilder und man geht im besten Sinne erfrischt davon. Bilder können wir um uns haben, weil sie stets gleichmäßig anregen, aber nie dramatisch aufregen; zur Theateraufführung aber, ja, zur Lektüre sogar begeben wir uns, weil die intensivere, konzentrierte Wirkung gesucht — und verlassen sein will. Von einem verschiedenen Gradwert der Zeit- und Raumkünste kann aber darum nicht die Rede sein; die Kraft, die dort zur Explosion treibt, bewirkt hier eine stetige Spannung, ohne daß sie geringer wäre. Das Hintereinander der Zeitkunst kann nie dem Nebeneinander der Raumkunst verglichen werden. Allen Künsten zugleich wird Unrecht getan, wenn Wirkungen von ihnen verlangt werden, die nicht in ihrem Bereich liegen. Und die Kunst

eines Malers wie Liebermann wird ganz besonders ungerecht beurteilt, wenn die Eindrücke, die von ihr ausgehen, an Theater- oder Konzerterlebnissen gemessen werden. Wer dieses tut — es ist leider die Majorität — steht dem Verständnis für Malerei sehr fern, und es ist verlorene Mühe, ihm von der tiefen Psychologie der malerischen Impression zu sprechen; verlorene Mühe auch, ihm Liebermanns Malerei, die mit den Wirkungen der Zeitkünste so gar nichts zu tun hat, zu analysieren.



Bildnis des Geheimrats Dr. W. von Bode (Gemälde, 1905)

(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)



TECHNIK



Jedes Darstellungsmittel des Malers gehört eigentlich unter den Begriff Technik; der heute geltende Sprachgebrauch aber schränkt die Bedeutung des Wortes so ein, daß er nur das Manuelle — die Pinselführung, den Farbenauftrag damit bezeichnet. Diese durch tiefere Gründe nicht gerechtfertigte Einschränkung ist dadurch entstanden, daß Atelierbegriffe ins Publikum gedrungen sind. Solcher Herkunft verdankt das Wort Technik aber auch, daß es heute mit dem Odium des subaltern Professionellen umgeben ist. Der Laie glaubt sich berechtigt, mit einer gewissen Verachtung von allem Technischen zu sprechen. Geringschätzige Worte, wie „technische Spielerei", „aufdringliche Technik" oder „unmotivierte Technik" kann man täglich lesen oder aus den Gesprächen in Kunstausstellungen heraushören. Die also Urteilenden meinen etwas besonders Charaktervolles zu sagen, wenn sie vom Kern und von der Schale eines Kunstwerkes sprechen. Die Gebildeten haben sich seit langem gewöhnt, alle Malereien als minderwertig zu betrachten, die nicht mit beziehungsreichen Gedanken begriffen und nachgemessen werden können, die also nicht einen „Gehalt", einen „Kern" haben. Es ist dieselbe unsinnliche, abstrakte Auffassung, die in der Natur den Geist säuberlich von dem Materie trennt und diese dann christlich spirituell verachtet. Das Leben, das eine untrennbare Einheit ist, spottet solcher dualistischen Gelüste, und die Kunst tut es nicht minder, weil auch sie nicht Geist und Körper, nicht Gehalt und Technik nebeneinander ist, sondern etwas Unteilbares. Diese dilettantische Argumentation läßt an den Ärger denken, den Goethe fühlte, als ein gelehrter Naturforscher vom Kern und von der Schale der Natur gesprochen hatte:

„Glückselig! wem sie nur
die äußere Schale weist!"
das hör' ich sechzig Jahre wiederholen,
ich fluche drauf, aber verstohlen;
sage mir tausend tausendmale:
alles gibt sie reichlich und gern;
Natur hat weder Kern,
noch Schale,
alles ist sie mit einem Male.

Wann wird den deutschen Kunstfreunden die Einsicht dämmern, daß auch die Kunst „alles mit einem Male“ ist! Daß selbst, wenn das Wort Technik nur auf das Manuelle angewandt wird, im rechten Kunstwerk von einer Willkür, von einem Dualismus nirgends die Rede sein kann!

Denn nur vor dem selbständigen Kunstwerk darf überhaupt von Technik gesprochen werden. Was von jener Geringschätzung getroffen zu werden verdient, heißt Routine, ist die seelenlose Geschicklichkeit. Das Unterscheidende ist durch das Wort „seelenlos“ gekennzeichnet. Technik ist immer die notwendige, nicht anders denkbare Handschrift der Gefühle; Routine ist das Spiel mit äußerlich aufgenommenen Ausdruckszeichen. Für den Routinier ist es darum charakteristisch, daß er sich nur betätigen kann, wenn er ein schon Vorhandenes nachahmt; er lebt ausschließlich von fremdem Besitz. Eigenartige, tief erlebte Anschauungsformen können niemals in dieser Weise ausgedrückt werden, sondern nur durch primäre Mittel, die geradewegs aus dem Gefühl hervorwachsen und den Stempel der Notwendigkeit tragen. Darum hat jeder persönliche Maler, gegenüber der Manier des Routiniers, einen Stil der Technik, worin man seine Eigenart erkennen kann, wie den Charakter in der Handschrift. Mit weit mehr Recht, als der Graphologe aus den Zügen der Schrift auf Eigenschaften des Schreibenden schließt, kann der Kunstfreund aus der Pinseltechnik auf das Temperament und die Gemütsanlage des Malers schließen. Denn was dem Ausdeuter in der Schrift zu Hilfe kommt: das Ornamentalische, die unwillkürliche Gefühlskurve, die linear dargestellte Temperamentskraft, das spricht viel eindringlicher und vom materiellen Zweck reiner gelöst aus den Bewegungen des Pinsels oder des Zeichenstiftes. Was wäre Rubens’ Malerei ohne seine magistrale Pinselornamentik! Was könnte Rembrandts Tiefsinnigkeiten charakteristischer ausdrücken als sein reliefartig modellierender Farbenauftrag, worüber sich wie ein Edelrost, die seltsame Patina unwirklich scheinender Lasuren breitet! Worin liegt der unvergleichliche Ausdruckswert einer Zeichnung von Michel Angelo, wenn nicht in der leidenschaftlich genialen Art, wie menschliche Glieder mit wollüstig spielendem Stift hingeschrieben sind! Darin besteht eben die Kunst des Malers, sein eigentliches Talent: daß er für seine Gefühle die Ausdruckszeichen findet. Er tut, was in ganz primitiver, unbewußter Weise jeder Schreibende vollbringt, wenn er seine Schriftzeichen in besonderer Weise formt. Wie es freilich Viele gibt, die in ihrer Schrift kalligraphisch schnörkeln, so findet man auch eine große Zahl von Malern,



Leo XIII. segnet in der Sixtina die fremden Pilger (Gemälde, 1906)

(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)



die mit dem Pinsel äußerlich spielen; aber diese haben, wie jene Schreiber, nicht einen prägnanten Charakter darzustellen, sondern eben nur ihre Eitelkeit.

Nicht nur Künstlerindividualität und Technik bedingen einander, sondern auch Stilidee und Technik. Wie sich die einzelnen Talente in ihren Vortragsweisen unterscheiden, so tun es die Schulen. Denn auch Völker sind in gewisser Weise Individuen; auch Stilkonventionen stehen in der Geschichte wie Persönlichkeiten mit determiniertem Eigenwert da. Unmöglich hätten Giotto und Signorelli ihre Absichten mittels einer Technik ausdrücken können, die zu den Zielen Tizians oder Velasquez' paßt; die Maltechnik der Gotiker war von der der Renaissancemeister verschieden, nicht nur aus Gründen mangelnder Einsicht, sondern weil die Gefühlsformen auseinandergingen; und Lancrets Darstellungsart wäre für einen Holländer des siebzehnten Jahrhunderts unbrauchbar gewesen. Dagegen herrscht stets eine gewisse Verwandtschaft des Technischen innerhalb einer Stilidee. Pieter de Hoogh und Terborch, Adrian van de Velde und Ruisdael, Frans Hals und Vermeer unterscheiden sich in ihrer Technik gewiß durch sehr wesentliche Sonderzüge, sie stehen mit ihren Handschriften nebeneinander als verschiedene Temperamente und Potenzen; aber doch ist ein Gemeinsames nicht nur in dem Stoffkreis, dem sie ihre Motive entnehmen, nicht nur in den Formen der Komposition, Farbengebung und Naturauffassung, sondern auch in den technischen Mitteln, die sie anwenden. Und das ist nicht nur Tradition und Begrenztheit; ein verwandtes Lebensgefühl führte vielmehr Allen gleichmäßig die Hand.

In diesen Sinne ist auch dem Impressionismus, als einer lebendigen, notwendig gewordenen Stilidee, eine besondere Technik eigen. Das Erlebnis des Gefühls, das wir Impression nennen, fordert eine bestimmte Pinseltechnik und eine besondere Art des Pigmentauftrags, eine Technik, die sich von der früherer Zeiten ebenso unterscheidet, wie die moderne Anschauungsform vom Lebensgefühl der Vergangenheit. Eines bedingt notwendig das Andere. Wer die impressionistische Malerei gelten lassen will, aber ihre Technik nachlässig findet, versteht nicht den wesentlichen Punkt zu erfassen. Immer wieder muß man ja den Vorwurf hören, diese Technik sei skizzenhaft, flüchtig und liederlich. In Wirklichkeit ist sie bei den großen Meistern, wie Manet und Degas, ebenso solide wie in der Kunst der alten Holländer; sie ist nur anders. Was skizzenhaft aussieht, bedeutet nicht einen geringeren Aufwand von Mühe, denn in

der scheinbaren Flüchtigkeit ist alle die Genauigkeit und Intimität, die von den Anklägern vermißt wird, latent enthalten. Die Ziele der Impression allein sind es, die den summarischen Vortrag fordern. Wo alles Gegenständliche in der Stimmung verschwinden, wo Licht, Luft und Bewegung wiedergegeben werden sollen, können dem Maler nur Darstellungsmittel dienen, die nicht detaillierend verweilen, sondern dem Auge den Eindruck eines Ganzen geben und nichts anderes. Wo der Blick auf alten Bildern umherspaziert und die Schönheiten des Einzelnen durchkostet, da soll er nun auf einem Punkte festgehalten und durch nichts zerstreut werden. Wenn man will, sind die Impressionisten in der Tat Skizzisten; daß sie es aber nicht aus Laune und Unfähigkeit sind, beweist allein der Umstand, daß sie prinzipiell alle gleichmäßig eine ähnliche Technik anwenden. Auch als Techniker bilden sie eine große Familie, worin sich die Glieder nach Begabung und Eigenart scharf unterscheiden, ohne doch jemals das Gemeinsame zu verleugnen. Die Kausalität in der Art, wie ein Wille hier den allein ihm gemäßen Weg gewählt hat, ist überzeugend. Auf die Liniensucher muß dieses fleckenhafte Nebeneinander von Valeurs notwendig skizzenhaft wirken; welcher Irrtum aber darin liegt, deswegen diese Malerei gering zu schätzen, weiß Jeder, der sich in ein Bild von Manet jemals intim hineingesehen hat.

Liebermanns Technik ist ganz die eines Impressionisten. Doch sind ihr innerhalb damit gegebener Grenzen besondere Züge eigen. Deutlich sind diese Sonderheiten erst geworden, als der Künstler sich vom unmittelbaren Einfluß seiner Vorbilder befreit hatte. In den Arbeiten, die unter dem suggestiven Eindruck der Milletschen Kunst entstanden sind, ist die Technik zwar männlich, kräftig und immer auch der Absicht angemessen; aber sie ist in derselben Weise unpersönlich, wie es die Anschauungsform ist. Man findet zuweilen Frauen, die, der Ottilie der „Wahlverwandtschaften“ gleich, sich die Handschrift ihres Geliebten in täuschender Anpassung zu eigen machen. Doch geschieht es dann nie so sehr, daß die feminine Schwäche der Nachahmung nicht in gewissen Zügen zum Vorschein käme. Solcher Art etwa war die Technik Liebermanns in seiner Pariser Zeit. Wenn irgendwo von Routine in Bezug auf Liebermann die Rede sein kann, muß sie in dieser Zeit gesucht werden. Je selbständiger der Künstler aber in seiner Anschauung geworden ist, desto organischer hat sich auch seine Technik entwickelt, bis sie endlich den Charakter des persönlich Notwendigen angenommen hat. Seine Malerei ist nun, mag

sie daneben sein, wie sie will, ein Ganzes, worin der Gefühlsinhalt Technik geworden ist und die Technik Gefühl. Die besondere Art seiner Pinselführung, seines Farbenauftrags schildern, heißt darum einen Beitrag zu seiner Charakteristik geben.

Die in die Augen fallende Energie der Maltechnik Liebermanns weist weniger auf vollblütig sinnliche Unbefangenheit als auf nervös gespannte Erregung. Der Pinselstrich ist mager und sehnig, in seiner selbstherrlichen Sicherheit in einer seltamen Weise auch unsicher, ist großzügig und befangen zugleich. Was wie Bravour aussieht, ist oft äußerste Anstrengung. Es fehlt an spielender Leichtigkeit, an Delikatesse; was man sieht, ist ein leidenschaftliches Suchen. Aber stets auch ein Finden. Und es ist darin auch wieder eine besondere rauhe nicht liebenswürdige aber rassige und von der Idee geadelte Eleganz. Was dem Künstler heute zur Methode, zum persönlichen Stil geworden ist, mußte Stück für Stück, in unablässigen Versuchen aus der Natur herausgeholt und mittels scharfsinniger Schlußfolgerungen organisiert werden. Mit der zarten Kraft, dem selbstverständlich scheinenden Ausdrucksreichtum und der ungezierten, vornehmen Sicherheit der Manetschen Technik verglichen, wirkt die Liebermanns fast primitiv; der Pinsel des von der Tradition, vom Genie seines Volkes so reich bedachten Franzosen spielt und scheint auf dem Malgrund zu tanzen, wo Liebermanns Pinsel in dem von nervöser Energie gesteiften Handgelenk streicht. Aber das verhindert nicht, daß der Deutsche mit seinen Mitteln präzise sagt, was er will, und daß seine Technik genau so ist, wie seine Naturanschauung es fordert und zuläßt. Alle aus Millet und Manet, Degas und Menzel, Frans Hals und Israels gewonnenen Elemente sind Liebermann zu organisch scheinenden Bestandteilen einer persönlichen Handschrift geworden, der es gelingt, den Eindruck, wie er erlebt wird, niederzuschreiben. Die Darstellung des bewegten Meeres, zum Beispiel, die ihm in seinen Strandbildern so zwingend gelungen ist, die Wiedergabe des Lichtes unter den Bäumen der Biergärten, des Raumes in den Dünenlandschaften: das alles wäre unmöglich gewesen, wenn nicht der erregt hinter der Impression hereilende Pinsel alle Schwankungen der Empfindung auszudrücken wüßte.

Die Art des Farbenauftrags entspricht dieser Pinselschrift. Liebermann malt mit seinen etwas trüben, undurchsichtigen Tönen durchaus deckend. Die Lasierungen, die der Vorbereitung bedürfen und immer auf eine mehr dekorative Absicht hinweisen, fehlen in seinen Bildern. Er trägt

die Töne flächig auf und behandelt an gewissen Punkten die Materie sehr pastos. Ein reines Nebeneinander von Flecken, wie Leibl oder Trübner es lieben, kennt er nicht; auch die Kommatechnik Monets oder anderer zum Kolorismus neigender Impressionisten liegt ihm fern. In der Nähe sehen seine Leinwände oft stark verschmiert aus und erst in gewisser Entfernung stellt sich die klare Reinheit her. Es hat den Anschein, als mache Liebermann oft den Malgrund selbst zur Palette, dergestalt, daß er die Farben auf der Leinwand durcheinanderstreicht, bis die Absicht erreicht ist. Dadurch entsteht nicht ein präzises musivisches Nebeneinander, sondern ein In- und Nebeneinander und es wird der Eindruck erweckt, als läge Liebermann mit der Oelfarbe im Streit. Die Materie an sich liebt er nicht; von der Zärtlichkeit einiger Maler für das Pigment weiß er nichts. Ihm, dem Spirituellen, ist die Materie nur Mittel zum Zweck. Was seine Bilder an dekorativen Elementen enthalten, wird nicht aus den Eigenwirkungen dieser Materie, sondern nur aus der intellektuellen Kraft und Prägnanz der Naturanschauung gewonnen. Darum sieht die Oelfarbe bei ihm zäher und widerwilliger aus als bei vielen seiner Gleichstrebenden. In der Entfernung freilich verliert sich vollkommen dieser Eindruck. Das Leben stellt sich her und man vergißt das Baumaterial.

Da man in dieser Weise überall den Kampf mit Schwierigkeiten sieht und den Sieg darüber, wird man immer wieder zur Bewunderung der kritischen Organisationsfähigkeiten gezwungen. Fast in keinem Punkte ist diesem Impressionisten ein reich fließendes Talent entgegengekommen, alles hat er erarbeiten müssen. Heute kennt er die Wirkungsmöglichkeiten seiner Mittel, wie kein anderer deutscher Maler. Wie der Schriftsteller durch ein Komma den Sinn eines Satzes zu verändern vermag, so versteht Liebermann es, durch technische Kleinigkeiten geistige Wirkungen zu erzielen. Wer es nicht begreifen mag, daß der Technik solche Gewalt eigen ist, denke an den Kunstgriff Goethes, womit er am Schluß des „Werther“ eine so starke Wirkung erzielt, indem er auf das Imperfekt plötzlich unvermittelt das Perfekt folgen läßt. Solche Nuancen weiß Liebermann als Maler meisterlich anzuwenden; ihre Summe ist ein wesentlicher Teil des Kunstwerkes. Er ist nicht vom Zufall abhängig, was so viele Maler in Bezug auf die so schwer zu erwerbenden Darstellungsmittel ihrer Kunst sind; und sein Stil ist nicht auf Effekte angewiesen, die sich bei der Arbeit so oft von selbst ergeben, denn ihm schwebt immer ein Ziel vor, das er erreicht, ohne sich unterwegs durch Verlockungen der



Bildnis des Freiherrn Alfred von Berger (Gemälde, 1905)

(Kunsthalle in Hamburg)



Routine aufhalten zu lassen. Und welche Chancen eines schnellen Erfolgs hätten sich doch gerade seiner Einsicht geboten, wenn er als eitler Routinier, als ein Fragerolles das Geniale „popularisiert" hätte!

Eine große Sicherheit legt Liebermann in den graphischen Techniken an den Tag. Er schreibt seine Natureindrücke in der knappen Form von Notizen mit schneller Leichtigkeit nieder. Als Zeichner ist er vielleicht noch unbefangener, weil er, der Intellektuelle, sozusagen eine Schwarz-Weiß-Natur ist, deren Sinnlichkeit zum guten Teil auf dem Grund der Reflektion wächst. Wenn schon der Maler mit Vorliebe Motive sucht, die im wesentlichen auf Hell und Dunkel gestimmt sind, so läßt sich denken, wie gut dem Zeichner das Transponieren des Vielfarbigen ins Monochrome gelingt. Ganz sinnlich reiche Talente bedienen sich der Zeichenkunst fast nur als Hilfsmittel. Naturen, wie Rubens und Tizian oder, um geringere zu nennen, wie Manet und Trübner sehnen sich in jedem Moment nach Pinsel und Farbe; den Spirituellen dagegen, wie Rembrandt und Dürer, wie Ingres oder Degas ist die Zeichenlust angeboren, weil es sie treibt, die Anschauungswerte durch das entfärbende Glas der Abstraktion zu betrachten. Gerade die Distanz zum Naturbild, die die Graphik festsetzt, ist dem abstrakten Menschen recht; er kann in der starken Uebersetzung, in dem Reduzierungsprozeß, dem „Weglassen", worin Liebermann die Kunst des Zeichners sieht, am besten den Hinweis geben, der ihm wichtig scheint: auf das Unsinnliche der Dinge.

In diesem Sinne ist Liebermann ein geborener Zeichner, obwohl gerade dieses nur von wenigen Kunstfreunden zugegeben wird. Die Mehrzahl sieht in der graphischen Technik des Menzelschülers nur ein wirres Gekritzel; noch immer kann man sich nicht von dem sauberen Kupferstecherstrich, von der eleganten Schraffur trennen. Aber auch in diesem Fall bedingen sich Kunstprinzip und Technik mit Notwendigkeit. Der Impressionist vermöchte unter keinen Unständen mit den Mitteln einer auf plastische Fülle und ornamentale Umrißwirkung gerichteten Darstellungsmethode den Raum, die Bewegung des Lebens, die Atmosphäre und die Stimmung wiederzugeben. Seine graphische Handschrift muß von der der Alten abweichen, wie die moderne, nervöse, übereilige, sachliche Geschäftsschrift von der reinen Kalligraphie. Wobei nicht außer acht zu lassen ist, daß selbst in dem aufgeregtesten Gekritzel immer noch Bestandteile von Schönlinigkeit enthalten sind. Das dekorative Element der Graphik Liebermanns liegt in der schlagenden Richtigkeit der Valeurs;

in der Kunst, die graphische Andeutung im Rahmen wirkungsvoll zu plazieren und damit schon von fern den Eindruck der Kostbarkeit zu erwecken, einer Kostbarkeit, die sich in der Nähe in Wahrheit verwandelt; in der eckig eleganten Handschrift und in der Kunst, eine Totalität epigrammatisch abzurunden und zuzuspitzen. Dem Zeichner Liebermann ist das Vorbild Menzels von großer Bedeutung geworden; und nicht gering ist auch der Nutzen, den der Künstler vom Studium der Japaner gehabt hat. Daneben denkt man vor seinen Zeichnungen an Millet, zu dem er ein ähnliches Verhältnis hat wie Israels. Seine Methode bedingt in jedem Fall eine so haarscharfe Treffsicherheit, so filtrierende Apperzeption und so subtile Genauigkeit der Niederschrift, daß eine kleine Unzulänglichkeit den Wert eines Blattes in Frage stellen kann. Das ist bei reflektiven Künstlern immer so; das Wesen ihrer Kunst liegt in der genauen Uebereinstimmung der Teile, nicht in der Sonderbildung der Teile. Wird der Ausgleich aber erreicht — und in Liebermanns Zeichnungen, vor allem in den Landschaften, gelingt er oft in bewunderungswürdiger Weise — so ist auch immer ein geschlossenes Kunstwerk die Folge, das um so mehr Wert hat, weil viel Leben im kleinsten Punkte gesammelt ist. Die Voraussetzung auch hierzu ist technische Meisterschaft. Eine Meisterschaft, der die Gefühlswerte und Ausdruckswerte, Idee und Technik zur unlöslichen Einheit geworden sind.



Studie für ein Gruppenbild I (1906)



BEZIEHUNGEN



Aus solchen Betrachtungsresultaten geht zur Genüge hervor, daß Liebermann nicht zu den „interessanten" Künstlern gehört. Über sein Leben ist nichts Romanhaftes zu berichten, es fehlen dramatische Spannungen darin, wie sie sich bei explosiven Naturen in der Reibung mit der Außenwelt ergeben. Von Liebermann sprechen heißt zur Hälfte immer von der allgemeinen modernen Kunstidee sprechen, deren feinstes Erziehungsresultat und erfolgreichster Anwalt er in Deutschland ist. Eine „Unpersönlichkeit" in diesem Sinne pflegt man bei uns am häufigsten unter den Musikern zu finden, in der Kunst also, die den höchsten Grad der Kultur erreichen konnte, die, wie keine andere, lebendige Traditionen ihr eigen nennt. Die Entwickelung des deutschen Musikers ist in der Regel ganz innerlich, nach außen nicht anders sichtbar als in den Werken und darum nur ästhetisch zu würdigen. Der Biograph solcher rein kunstgemäßen Entwickelungswege ist in einer unvorteilhaften Lage dem gegenüber, der das Leben kraftgenialischer Romantikernaturen, die unaufhörlich die Grenzen der inneren und äußeren Welt verwechseln, beschreibt. Katastrophen, die sich aus einer Auflehnung gegen die Zeit ergeben, gelten dem Publikum immer als die unterhaltsamsten Szenen aus Künstlers Erdenwallen, als das Eigentliche eines künstlerischen Werdeganges. Daneben bietet das Schaffen der leidenschaftlich das Exzeptionelle Wollenden meistens reichlich Gelegenheiten, die einzelnen Taten des Künstlers aus Erlebnissen des Menschen zu erklären. In dieser Weise zieht die erste Liebe und der Tod der Geliebten, Mühsal und Verzweifelung, Jugend, Mannheit und Alter am Leser vorüber, in einer Bilderreihe, die alle solche Momente angeblich symbolisch erläutert. Mit dieser dilettantischen Plausibilität ist uns die Entwickelung manches alten Meisters gezeigt worden, ist uns zuletzt das Werden Böcklins „erklärt" worden. Der Eigenart Liebermanns gegenüber ist mit solcher Methode nichts zu beweisen. Seiner Kunst fehlt das inhaltlich Sensationelle

vollkommen, und es gibt in seinem Leben keine sichtbare Verknüpfung von äußerem Erlebnis und Sujet. Das macht seine Malerei unpopulär, aber bewahrt sie auch vor den Gefahren der Mißdeutung.

Und es sichert ihr einen pädagogisch wertvollen Einfluß. Böcklin war im Vergleich mit Liebermann unzweifelhaft die stärkere Persönlichkeit. Aber da gerade das Problematische in seiner reichen Gedankenkunst von seiner Schule irrtümlich für ein Nachahmenswertes genommen worden ist, hat sein gefährliches Beispiel eine wahrhaft klägliche Nachfolge gezeitigt. Die jungen Talente dagegen, die sich Liebermann anschließen, dem sie nicht der Rausch hochgemuter Begeisterung zuführt und den zu überschätzen sie nicht die geringste Lust haben, lernen etwas sehr Nützliches und haben den günstigen Einfluß, der von ihrem Vorbild ausgeht, bereits durch gesundende Malerei bewiesen. Liebermann hat heute als Anreger in Berlin und Norddeutschland eine ähnliche Stellung inne, wie Leibl sie in München und Süddeutschland eingenommen hat. An Umfang und Tiefe steht der Einfluß des Berliners um ebensoviel hinter dem Leibls zurück, wie seine Kunst von der des Dachauer Meisters übertroffen wird. Auch stehen die von Liebermann Beeinflußten nicht so unbedingt unter der Herrschaft ihres Meisters, wie es bei den Leiblschülern der Fall war. Bei den jungen Berliner Sezessionisten ist sogar eine Art von Widerstand zu bemerken, sich der Überlegenheit Liebermanns hinzugeben. Manche suchen ihn zu umgehen, indem sie sich an die ursprüngliche Anregungsquelle in Paris wenden; andere nehmen nur einzelne Züge auf, wie Slevogt, dessen Entwickelung deutlich beweist, daß er sich zugleich gegen Liebermann wehrt und sich ihm hingibt. In diesem Verhältnis kommt sowohl das Zwingende wie das Bedingte in der Künstlernatur Liebermanns prägnant zum Ausdruck. Die Ursache der seltsam feindseligen Liebe, der gereizten Dankbarkeit im Verhältnis der jungen Künstler zu ihrem Führer mag sein, daß die Talente sich von einem Talent beherrscht sehen, das sie als gleichen Stammes betrachten, weil sie wissen, wie es sich seinerseits auch an großen Beispielen entwickelt hat. Die propagandistische Tätigkeit Liebermanns als Haupt einer Künstlergenossenschaft ist auch nicht eben geeignet, ihn mit einer imponierenden Einsamkeitsstimmung zu umgeben. Trotz alledem ist sein mittelbarer und unmittelbarer Einfluß viel größer, als die Beeinflußten selbst es jemals zugeben. Sein Verdienst ist es in erster Linie, wenn in der Kolonialstadt Berlin jetzt eine großstädtische moderne Malerei heranzureifen beginnt; sein Verdienst als Maler, der gesunde Grundsätze

der Kunstanschauung und des Handwerks an Stelle nebulöser Romantik und geistloser Realismen gesetzt hat und als Agitator, der die vorhandenen Kräfte zu sammeln vermocht hat und eine Politik treibt, die alle Vorteile praktischer Propaganda für einen Kulturgedanken wahrzunehmen weiß.

Charaktervoller und exemplarischer noch ist der Einfluß Liebermanns auf Uhde und Kalkreuth gewesen, weil diese beiden Maler einer älteren Generation Persönlichkeiten von besonderer Prägung sind, die der Einwirkung viel Eigenes entgegenzusetzen hatten, wogegen die jungen Berliner Maler, mit Ausnahme Slevogts und Corinths, in ihrer mittleren Tüchtigkeit ziemlich physiognomielos anmuten. Was diese sind — auch Skarbina, Kühl, Feddersen und andere gehören in bedingter Weise hierher — vermochten sie nur durch die neue Konvention zu werden. Uhde und Kalkreuth sind aber etwas durch sich selbst. Eine Zeitlang konnte es sogar scheinen, als wäre Uhde der größere Maler; inzwischen ist erkannt worden, daß er wertvolle Teile seiner nach einem vielversprechenden Anlauf erstarrten Kunst Liebermann verdankt, daß er das moderne Prinzip aus zweiter Hand annehmen mußte, weil es ihm versagt ist, die ursprünglichen Lehren zu nutzen. Liebermann hat ihm Millet und Manet ersetzt und übersetzt, ja, im gewissen Sinne sogar Frans Hals. Die Nachfolge charakterisiert immer auch den Anreger. Daß ein ehrliches und phrasenloses Talent wie das Uhdes, das zuweilen sogar der Tiefe fähig ist, sich Liebermann angeschlossen hat, beweist Entscheidendes auch für den Berliner. Welche vorbildlichen Qualitäten in Frage kommen, wird gut zur Anschauung gebracht, wenn man neben Liebermann Whistler stellt, den großen Artisten neben das auf Sachlichkeit gerichtete Talent. Auf Seiten des weltbürgerlich eleganten Whistler ist die mit Hilfe der besten Vorbilder raffiniert abgerundete Bildung, die vielseitige Aufnahmefähigkeit und eine virtuose Geschicklichkeit, sich in Szene zu setzen. Er brilliert, wo Liebermann mühsam nach Ausdruck ringt. Und doch stellt am Ende die Einfachheit des Deutschen den Reichtum des mit allen Salben geschmierten Internationalen in den Schatten. Zum Vergleich fordert trotzdem eine Verwandtschaft in der geistigen Anlage Beider auf. Sie ähneln sich in der paradox feinsinnigen Art über Kunst zu denken, temperamentvoll für ein Prinzip zu agitieren, agressive Sentenzen von elegant gefeilter Schärfe auszusprechen und in der Herrschlust über die Umgebung. Wo aber Whistler der geistreiche Herr, der Mann des Kalkuls auch als Maler bleibt, da ist der Maler Liebermann so klug, nicht geistreich sein zu wollen, so weise,

den Wert des gerade gewachsenen Gefühls zu erkennen. Darum verblaßt der funkelnde, tiefsinnig scheinende Esprit, die täuschende Großmeisterlichkeit Whistlers vor der schlichten, herben Wahrheit Liebermanns. Man verläßt die arrangierte, mit dem eau de mille fleurs de l'art parfümierte Malerei des genialischen Faiseurs und verweilt vor den anspruchsloseren Werken des dem Objekt getreulich Hingegebenen.

Von einem unserer klügsten Amateure ist gesagt worden; „Wer mich zwingen will, mit seinen Augen zu schauen, mit seiner Seele zu empfinden, an seine Welt zu glauben und in ihr zu leben, der muß größer sein als ich an Stärke der Empfindung, an Macht der Sinne, an Gewalt der Persönlichkeit." Wäre dieser Gedanke richtig, so sähe es für eine Individualität, die das Mittelmaß überragt, mit Bezug auf den Genuß Bildender Kunst in unseren Tagen traurig aus. Doch ist der Satz mehr als Stoßseufzer Derer zu nehmen, die vom Maler dramatisch erschüttert sein wollen. Jeder Künstler, der mit ursprünglichen Empfindungen die Natur anschaut und die Eindrücke getreulich wiedergibt, ist, mag er als Persönlichkeit auch unbeträchtlich sein, in einem Punkte ganz gewiß immer stärker als der Betrachter. In dem Punkte nämlich, wohin alle Kräfte seines Wesens gravitieren, in der Energie, die ihn zum Künstler gemacht hat. Jeder Laie selbst ist der erhabensten Individualität in einer Art immer überlegen; er kann nach irgend einer Richtung Gefühlskräfte entwickeln, die selbst dem höher Organisierten versagt sind. Darin liegt eben die Vielseitigkeit und Unerschöpflichkeit der immer aufs neue interessierenden Natur. Wäre jener Satz richtig, so dürften Malernamen wie Pieter de Hoogh oder Liebermann vor einer Potenz wie Goethe nicht genannt werden. Der Beweis dagegen ist am meisten Goethe selbst. Welch ungeheure Monotonie wäre doch die Folge, wenn der geistig Hochstehende sein Leben nur mit Goethe und Kant, mit Homer und Shakespeare zubringen, nur Tizian und Rembrandt, Velasquez und Rubens gelten lassen wollte, wenn er verächtlich auf die feinen und herzlichen Genüsse blicken wollte, die Flaubert oder Dostojewskij, Manet oder Liebermann zu bieten haben. Auch diese Künstler sind, in einigen Seiten der menschlichen Natur wenigstens, größer als jeder Laie an „Stärke der Empfindung, an Macht der Sinne, an Gewalt der Persönlichkeit"; man unterwirft sich ihnen, wie man es in anderer Weise dem Wesen des geliebten Weibes gegenüber tut. Eine Totalität des Lebensgefühls kann sich in Liebermanns Werk freilich nicht wiederspiegeln; aber dennoch zwingt dieser Künstler alle vorurteilslosen Betrachter, mit seinen



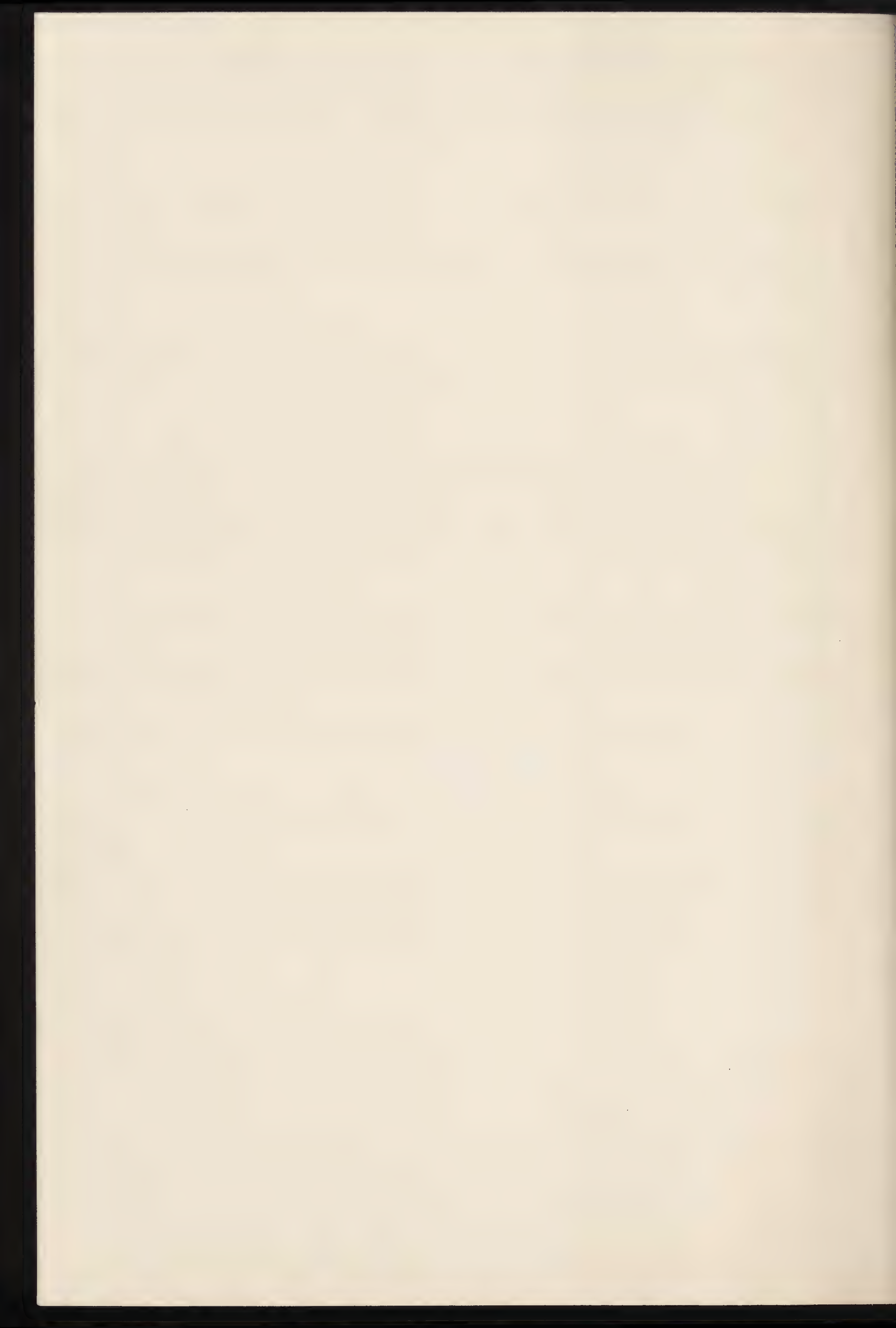
Studie für ein Gruppenbild II (1906)



Augen zu sehen, mit seinem Herzen zu fühlen. Wer sich doch teilnahmslos und uninterresiert abwendet, hat die Gründe in einer mangelhaft entwickelten Empfänglichkeit zu suchen.

Es fehlen der Kunst Liebermanns viele gerade der Eigenschaften, die spontan zur Begeisterung hinreißen; und doch kehren wir immer von den Versuchen der gegenwärtigen Maler, deren Kunst diese Eigenschaften enthält, zu ihm zurück. Denn was er gibt, ist eine Vollendung, ein kleiner Kosmos. Er ist, die romantischen Protestler mögen sich sträuben wie sie wollen, unser kühnster Pionier und doch auch der beste Verweser lebendiger Traditionen, ist der reinste Künstler ringsumher und darum auch der am meisten deutsche, ist ein Herrscher im Reiche seiner Anlagen und darum eine Harmonie. Nicht einer Kunst ist er Großmeister, wie urteilslose Schwärmer, die vom Apfelbaum Pfirsiche und Rosen zugleich verlangen, sie stürmisch fordern, sondern einer solchen, wie wir sie unter den historisch gewordenen und unabwendlichen Verhältnissen allein haben können. Unsere Zeit vermag unter keinen Umständen einen Leonardo oder einen Michel Angelo zu gebären, weil ihr durchaus das Niveau fehlt, das solch hochgearteten Genies Voraussetzung ist; aber sie könnte vielleicht eine Volkskunst hervorbringen, wie das Holland des siebzehnten Jahrhunderts sie sein eigen genannt hat. Unter den bereits vorhandenen Vertretern dieser möglichen und wünschenswerten bürgerlichen Kunst nimmt Liebermann in Deutschland heute unstreitig den ersten Rang ein. Darin besteht seine Bedeutung als Maler und als Kulturträger.

Wem das zu gering scheint, der mag die üppigen Irrgärten der Romantik betreten, oder jenseits der Grenzen der Malerei seinem Erlösungsbedürfnis Befriedigung suchen, mag Rausch und Traum dem stählenden Wirklichkeitssinn vorziehen und sich erhaben dünken über die ganz männliche, ganz vorbildliche und sehr fruchtbare Lebensarbeit, wovon hier die Rede war. Für ihn sind diese Seiten nicht geschrieben worden.



R. PIPER & CO. VERLAG IN MÜNCHEN

Für 1907 befindet sich in Vorbereitung:

HANS VON MARÉES

von

JULIUS MEIER-GRAEFE

ZWEI BÄNDE IN GROSS-QUART.

Ein Text-Band mit der zusammenfassenden Darstellung, Briefen und dem vollständigen Katalog, ein Tafelband mit den Abbildungen aller vorhandenen Werke des Künstlers.

SUBSKRIPTIONSPREIS karton. mit Leinenrücken ca. M. 40, gebunden in vornehmsten Bibliothek-Halbfranzband ca. M. 50.

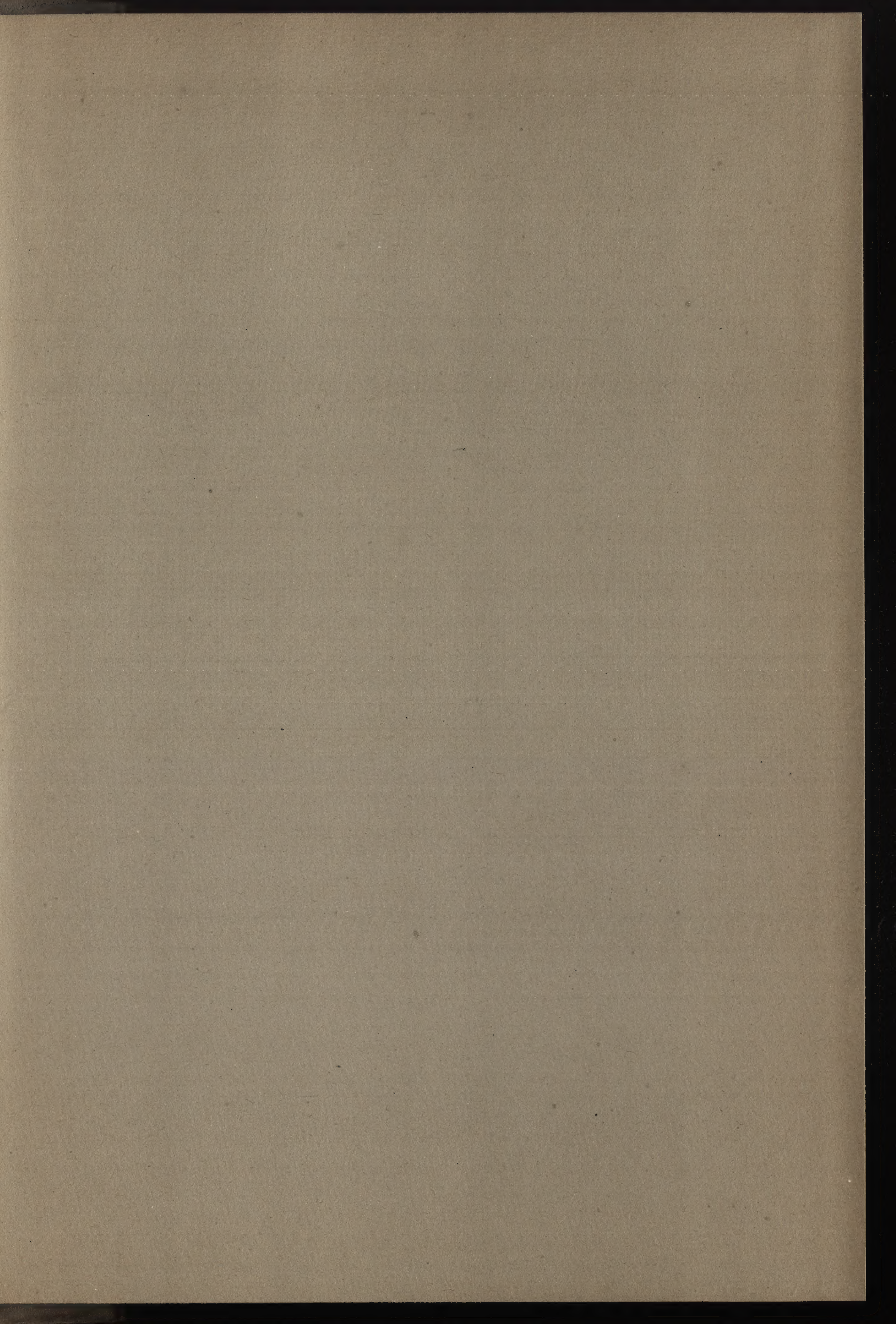
100 vom Verfasser numerierte und signierte Exemplare auf echt Bütten in Ganz-Pergament gebunden und mit Beigabe zweier großer Wandbilder: „Die Hesperiden“ und „Die Werbung“ ca. M. 150.

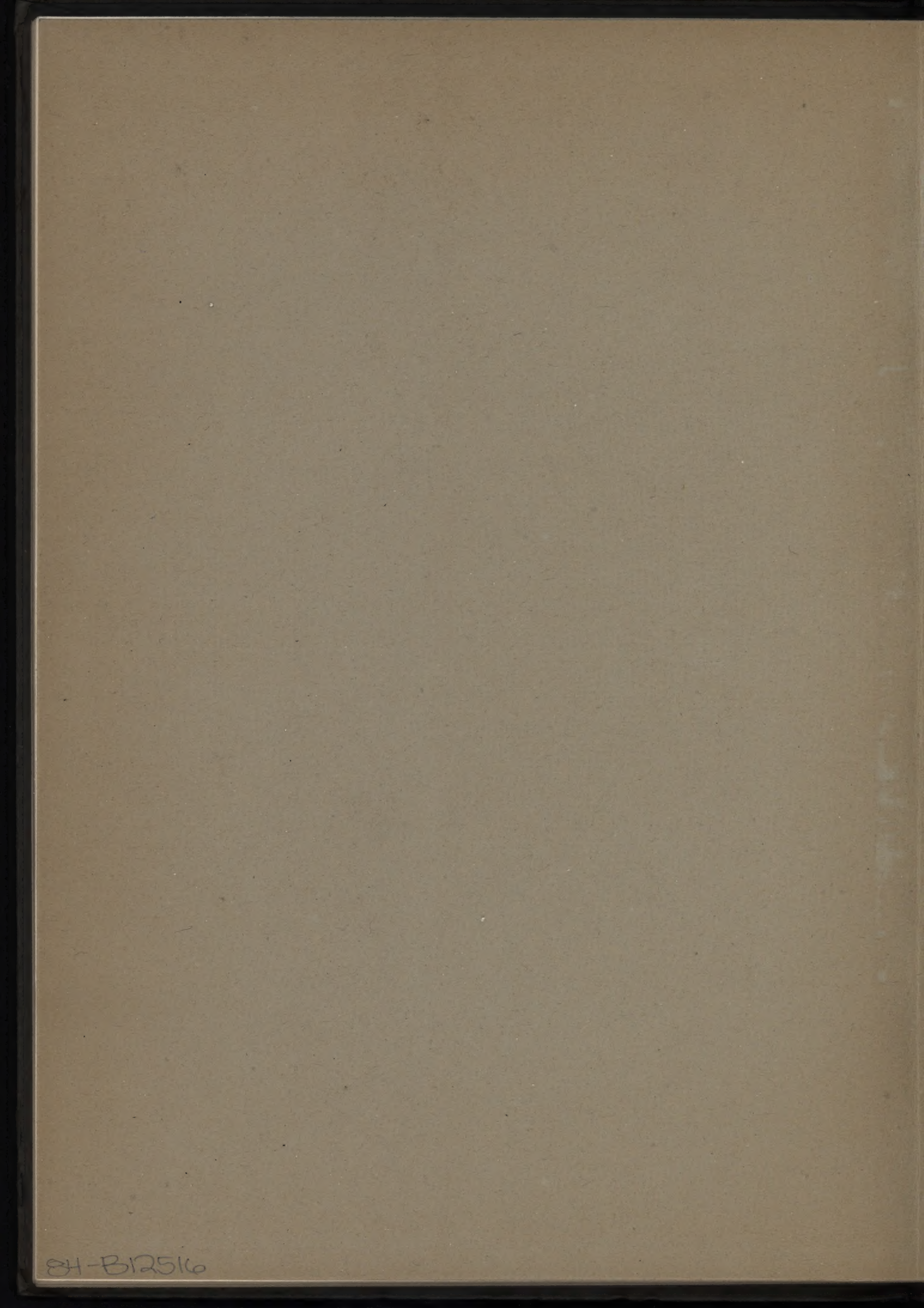
NACH ERSCHEINEN PREISERHÖHUNG VORBEHALTEN.

Diese monumentale erschöpfende Publikation über den am längsten verkannten Meister des Dreigestirns: Feuerbach, Marées, Böcklin wird für die Kunstfreunde ein Ereignis sein. Wer das Kapitel über Marées in Meier-Graefes „Entwickelungsgeschichte“ kennt, weiß, was er von dieser Monographie größten Stils zu erwarten hat.

Vorausbestellungen werden jetzt schon entgegengenommen.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.





84-B12516

JFL-



GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01360 2046

